

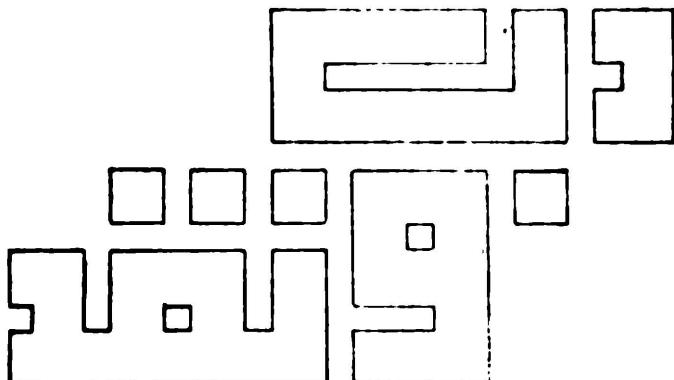
أغسطس / سبتمبر ١٩٨٧

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحيد



- * الهروب من النقد : د. غالى شكرى .
- * الصفووة المثقفة المصرية في النظام القديم . د. عادل الهوارى .
- * ملف العدد : أدباء الدقهلية .
- * الجماعات الفنية في التاريخ الحديث : نبيل فرج .



مجلة كل المثقفين العرب

بصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوعظوي

العدد الثاني والثلاثون

أغسطس / سبتمبر ١٩٨٧

السنة الرابعة

مجلة شهورية

تصدر منتصف

كل شهر

مستشارو التحرير

د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملوك عبد العزيز

إشراف نفسي
أحمد عزالعرب

سكريتير التحرير
ناصر عبد المنعم

رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

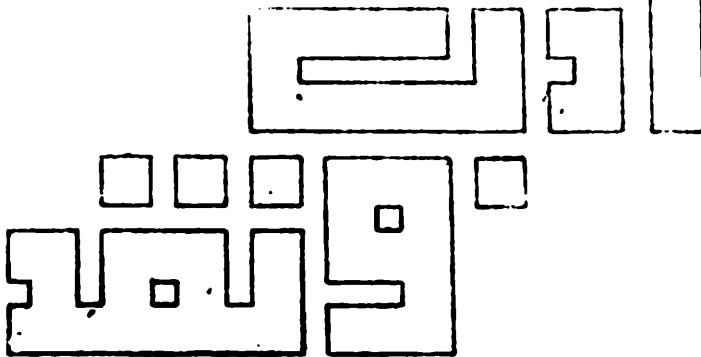
مدير التحرير

فريدة النقاش

* المراسلات : مجلة ادب ونقد - ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة

أسماء الاشتراكات لسنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات دائم جمبيورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



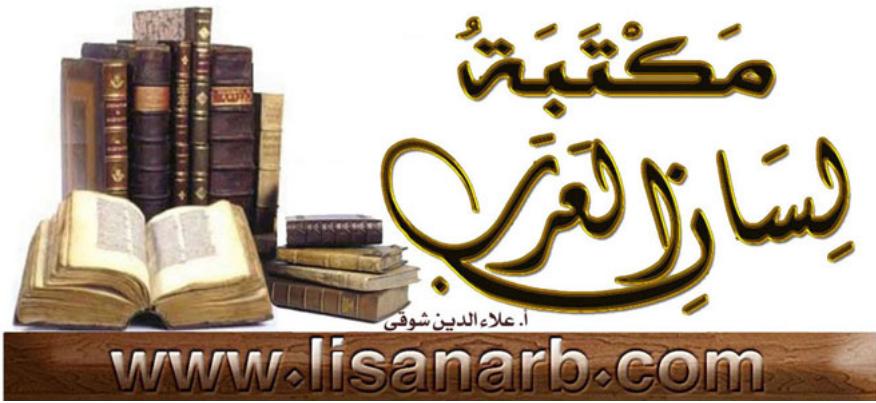
بمقدمة حزب التجمع الوطنى التقدمي الوفدى

في مسيرة المذكرة

صفحة

- * افتتاحية : طريق للامل فريدة النقاش ٤
- * دراسة : الصفة المتنفسة المصرية في النظام القديم د. عادل الهوارى ٨
- * الهروب من النقد د. غالى شكرى ٢١
- * كتاب العدد : اغتيال العقل وادانة الحداثة (برهان غليون) ٣٥
- ٤١ طمى سالم
- * الجماعات الفنية في تاريخنا المعاصر نبيل فرج ٦٣
- * آخر ما كتب زكي عمر زكي عمر ٧٩
- * مئف أدباء الدقهليه :

 - اللحظة : متكا الابداع في القصة القصيرة د. رضا البهات ٧٨
 - الشعر الجيد يبيكون على الاطلال أيضا محمد ناجي النشلواوى ٨٥
 - قصة : عن الذهاب والعودة وجيه عبد انهادى ٩٧
 - قصة : سقوط مدينة مع لش عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل ١٠١



صفحة

- | | |
|--|---|
| <p>١٠٤ محمود علوان</p> <p>١٠٧ عبد المنعم الباز</p> <p>١٠٩ سعد عرفة</p> <p>١١١ هشام قشطة</p> <p>١١٣ سمير الامير</p> <p>١١٥ السيد شباتة</p> <p>١١٦ ابراهيم البجالتى</p> <p>١١٩ ايمن مرسل</p> <p>١٢٢ محمد هويدى</p> <p>١٣٥ عبد المنعم رمضان</p> | <p>- قصة : حكايات صغيرة</p> <p>- قصة : الآخر</p> <p>- شعر : صقر النوء</p> <p>- شعر : قصيدة النهار</p> <p>- شعر : على بعد ما يمد الندا</p> <p>- شعر : الكلمة المجدف</p> <p>- شعر : خط الطباشير الملون</p> <p>- شعر : محاولة</p> <p>* قصة : الساقى والشارب</p> <p>* قصيدة : اغتيال / سنة ١٩٨٦</p> <p>* متبعات :</p> |
|--|---|

- مهرجان موسكو السينمائى الخامس عشر على ابو شادى ١٤٠
- اضاءة ٧٧ في عشر سنوات احمد جودة ١٤٨
- نقد : القتلة لوفيق الترمذى محمود عبد الوهاب ١٥٦
- وثائق : توصيات المؤتمر الثالث لادباء الاقاليم ١٥٨

طريق للأمل

فريدة النقاشي

بين ايديكم الآن العدد الاخير الذى يصدر من « أدب ونقد » في صورتها هذه ، ونأمل مع العدد التالى ان تكون ميئه التحرير قد استكملت جهود التطوير بهدف الارتقاء بادائها « عاماً ، شكلاً وموضوعاً ». اذ انقضت ثلاث سنوات وأوشكت السنة الرابعة على الانتهاء منذ صدور العدد الأول وأن آوان التجديد .

ومثل كل المخلصين الذين يعملون في ظروف صعبة - لم تكن أبداً خافية عليكم - انجزنا الكثير مما نتمنى أو نحب أن ننجذه ، ومثل كل المخلصين كانت لنا خطاؤنا التي نسعى في التطوير لتجاوزها ..

ويحمل هذا العدد واحدة من بداياتنا الجيدة . اذ يشير مقال الدكتور غالى شكرى « الهروب من النقد » مسألة النقد الجديد بكل جوانبها ، في عجلة سريعة ، ولكنه يفتح الباب لمناقشته نرجو أن تتسع مساحتها وأطرافها لتفاصيل البدایات والانعکاسات الاجتماعية والسياسية مقولات هذه المدارس النقدية ، سواء في حداثتها الاصيلة أو المغتربة .

وللتوقف أمام مقال « الدكتور غالى شكرى » له مغزى كبير بالنسبة لنا ، فلما كنا قد حاولنا في السنوات الماضية ان نثير الاهتمام انعام بالقضايا الحقيقية في واقعنا ، وخاصة جانبه الثقافى ، دون ان يجد ذلك اى صدى لدى المؤسسات او الجهات المعنية وحتى في اوساط المثقفين أنفسهم ، وذلك باستثناء المنشآت الواسعة التي أثارتها دراسة الدكتور حامد أبو أحمد عن الشعر الجديد ، فقد رأينا ان ندخل إليها عن طريق طرح كل الأسئلة على الطريقة التي طرحها بها المقال والتي تدفع لعادة النظر في عدد كبير من المسلمات .

ومن الان فصاعداً سوف نواصل اثارة القضايا الرئيسية بهذه الطريقة او تلك ، التي تجعلنا نقف في قلب الشارع الرئيسي للحركة

الثقافية لا في حواريها الفرعية ، ونطرح أسئلتها الجومرية ولا نكتفى بالهوامش ، ونواصل اثارة ميامها للراكرة .

من هنا وجدنا أنفسنا في حاجة الى التوقف مرة أخرى أمام اسم المجلة وذى نعترض به .

فلاسباب كثيرة لا تخص عملنا وحده اختلط مفهوم النقد وانحصر في مجرد نقد الادب ، رغم أن المجلة ارتأت آفاقاً أخرى كثيرة ، وسعت ببساط منهوم أشمل للنقد لا يتوقف عند النصوص والنقد التطبيقي لها ، أو حتى عند المفاهيم النظرية ، ولكن مفهوم يتجاوز ذلك كله لنقد الواقع من كل جوانبه ، أي لنشاط العقل النقدي كله ، مما يعني امكانية ارتياز ساحة العلوم الاجتماعية في فروعها المختلفة ، وصولاً لذلسة العلوم ذاتها ، مع البقاء قريباً بدرجة ملائمة من تلك التخوم التي يشتغل فيها الأدب معها جميعاً .. فلو لم تفعل ذلك لاستغرقتنا القراءة الفردية التأملية الجمالية الخالصة ، لنصوص مفردة ، ولو عمنا ببراءة في مصيدة البراجماتية ، وهو ما سنعمل على تجنبه ببيقة .. ومن الآن فصاعداً سوف نخطط لتكون ساحة النقد أشمل وأرحب دائماً وأبداً ، وهو ما نرى أنه سوف يعني النصوص الأدبية التي ستنشرها ويساعد على قراءتها في سياق أشمل يبرز تفرداتها أو جمالها الخاص ، وذلك دون أن نتخلى عن اسم المجلة الذي أصبح جزءاً من تراثنا ..

* * *

لقد وجد العقل اليميني لنفسه منافذ قوية الى ضمير الشعب ووجهاته . كان - ومازال - اقواماً وآشدها اثراً وأوسعها نفوذاً تفسيره يرجع للدين ، الذي ارتبط في الميدان العملي ببناء قاعدة مادية قوية تحرر النشاط الاقتصادي لشركات توظيف الأموال . ولم يقف هذا الفكر خارج حدود التفسير والتاويل وإنما أخذ يسعي في الأرض ، يجذب فيها عملياً - مفهوم الملكية الفردية لوسائل الانتاج والحل الخاص للمشكل العام . وهو يقرن فكرته الميتافيزيقية عن الرزق المنهمر ، بأرباح عالية ممولة تتتوفر له عبر عملية تخريب اقتصادي شاملة ، تؤكد في الوعى الجماهيري البسيط نزوعاً معاذياً للملكية العامة وللتخطيط .. وللعلم .. دوز أن تصل لهذا الوعى الفكرة البسيطة عن مسؤولية هذا النشاط بالذات عن التدهور العام .

وساحة الوعي الجماهيري البسيط سوف تكون ساحتنا في مرحلة
تالية حين تنجح مجلتنا ، والحزب الذى يصدرها ، مع مجمل نشاط القوى
الوطنية والتقدمية ، فى توسيع رقعة الطلبة وقادتها بتوحيد صفوفها

ورصها ، دون أن يعني ذلك تطبيق رؤاها الابداعية .. فنحن ندرك جيدا انه يمكن خلق وحدة بين المثقفين لا وحدة في الثقافة ، فالثقافة نعيش ونتقسم بالتنوع واللغوي ..

وقد أكدت أدب ونقد ، دائمًا ما سوف تواصله ، أى إيمانها العميق بالتنوع والتعدد الذي ليس عملاً تكتيكياً عابراً ولكنه رؤية استراتيجية كاملة .

* * *

ولأننا حزب سياسي لا يخترق صحة مقولاته وجدواها في المعامل أو المختبرات التجريبية ، وإنما في مدى استجابة الجماهير لها ومدى تعبير المقولات عن حاجاتها ، فان المعرفة بالنسبة لنا هي فوق كل شيء ، نشاط عملى .

نحن ننطلق من أساس منهجي ونظري عميق وواضح ، يرى في « العملية الابداعية انتاجاً مخطوطاً يلعب دوره في الحياة الاجتماعية » ، سلباً أو إيجاباً ، بقدر ما يبتعد أو يقترب من اتجاه الحركة الرئيسية في عصره وفهم قانونها وتفاعلاتها ، التي تتجلى في ملابس للحظات والتصورات . وان هذه العملية تتم أولاً وأخيراً في محيط اجتماعي بأوضاعه وملابساته وعلاقاته ، وهي حتى وان ادعت « اللا مبالغة » فإنما تعكس « مبالغة » غالباً في اتجاه القوى التي تدفع إلى الخلف ودفعاً عن مصالحها . وانطلاقنا من هذا الأساس المنهجي والنظري سوف نختار من بين ما نتوفر عليه من مادة ، بالإضافة إلى ما سيكتبه مبدعونا وما يرسم به محررونا ، تلك التي تدفع بالانسان إلى الامام ولا تحط من معنوياته أو تزعزعه وتفقده الثقة وتغلق باب الامل ، ومن ثم نحن ننحاز ، مرة أخرى ، للادب الواقعي ، لأنه يكتشف وحده عن الجمال الخلاب في الممارسة الاجتماعية التاريخية للناس ، حيث تتجلى قدرات غير محدودة على صنع الحياة وتغيير الواقع ، ويتبدي شعر الواقع مفصحاً عن هذه للطاقات ، مبشرًا بمنظومة جديدة من القيم الاجتماعية والأخلاقية ، تكشف وتفضح قبح تلك المنظومة التي خلقها زمن الانفتاح والتبعية للأجنبي والاتفاق مع الامبرالية والubo الصهيوني . وهي جيئنا حقائق تتقصد في الممارسة التاريخية لأناس واقعيين يعيشون زمانهم ، ولا يقف أحد على الواقع حين يتلمس بطولة حقيقة لفلاحين وعمال داعين ولائقين يتتجاوزون في زمن البلبلة ، كل بلبلة ، ويتقذمون صوب أهدافهم ويلعبون أدواراً متنامية الرقى في حياة شعوبهم .

كذلك لن تتوقف المجلة عن نشر ملفات الحركة الأدبية في المحافظات وإن كانت مستراغني من الان فصاعداً تحقيق المستوى الأدبي لعادتها ، التي

لن يشفع لها بعد ذلك كونها «إقليمية» . لأن التصالع الذي حدث «ابقا مع بعض المدنات والمواد قد أسفر عمليا عن نتيجة عكسية تماما للهدف الرئيسي من هذه المتابعة للمحافظات . كان هذا الهدف يتمثل في الكشف عن حقيقة غائبة عن الساحة الثقافية ، فقد تسببت الأنجوة بين الريف والمدينة على كل المستويات ، في تركيز فرص النشر والاضوا ، بالعاصمة ، مما أدى إلى عزلة الابداع الجيد في الاقاليم رغم وفرته ورغم وجود الجامعات الإقليمية ، فعجز عن الوصل بطريقة لائقة إلى جمهور أكبر ، أو التوفير على حظ من النشر والمتابعة النقحية والاعتراف والاحترام ، وهي مهمة اخترنا أن نقوم بها قدر طاقتنا ، وما زال قرارنا قائما ، لكننا سنحاول من الآن فصاعدا وفي الممارسة العملية تلافى ما كنا قد وقعنا فيه من أخطاء ، وخاصة نشر بعض المواد لكونها إقليمية وليس لأنها تبرهن على هذه الحقيقة .

* * *

وبعد ، تطمح «أدب ونقد» بمجلس تحريرها ومستشاريها والحزب الذي يصدرها أن تطور في مرحلتها الجديدة اتجاهها لاصيل الصادق لأن تكون منبرا مفتوحا لكل المبدعين ولكل الاجتهدات التي تحكم للعقل الحر ، وهو يتخلص من براثن الارهاب المعلن والضمنى ، ولان تكون ساحة للحوار المتمر البناء بين كل الاتجاهات الوطنية التقديمية في الابداع ابدا ونقدا .

وسوف تسعى المجلة في مرحلتها الجديدة أن تكون طرفا فاعلا ومؤثرا في المارك الفكرية الدائرة بالقدر الذي سيستجيب قراؤها لها وهم يقدمون دعمهم المعنوي والإادي لتطويرها . دعمهم المعنوي بمتابعتها وارسال ملاحظاتهم ، ودعمهم المادى بتتوسيع قاعدة المشتركين فيها والمعلنين على صفحاتها .

واخيرا . . . « هناك أمل في هذا العالم يا يليلي هناك أمل . . . » عكده، قالت جولييا لصيقتها الكاتبة الأمريكية ليлиيان هيلمان حين كانت الاولى قد اختارت الانحراف في حركة مناضلة الفاشية مناضلة باسلة . . .

ونحن نقول لكم . . . نعم هناك أمل في هذا العالم ، هناك أمل ، وسوف نخوض مع المعركة ضد الظلمية والآحديه والارهاب ، حتى تتسع رقعة الامل .

الصحفة المُتَفَقَّهَةُ الْمُهَرَّبَةُ فِي الْنَّظَامِ الْقَدِيمِ (١٩٥٣ - ١٩٦٣)

وَعَاوِلُ الْأَنْوَارِيُّ

* هذا البحث هو أحدى الأوراق المقدمة لنحوة «الاتتلجنسيا والسلطة والمجتمع في الوطن العربي» التي انعقدت بالقاهرة في أيام (٢٨ - ٢٩ - ٣٠ مارس ١٩٨٧) الماضي ، بالتعاون بين الجمعية العربية لعلم الاجتماع ومنتدى الفكر العربي واتحاد المحامين العرب .

ان تكوين صورة عن نموذج المثقف يجب ان تعود بنا الى تاريخ الثقافة العربية - الاسلامية منذ اول عصورها ، حيث نجد ان الصورة الثابتة التي يعطيها المثقف عن نفسه هي صورة متصارع له الفن بالسلطة وبشئون السلطة . وهذه الصورة بعيدة عن ان تكون شاذة ، أنها تعكس حالة موضوعية كونية يمكن ان نجدما في جميع الثقافات .

فأوروبا مثلا لم تتشد عن هذه القاعدة الا خلال العصور الحديثة حيث بدأت هذه العلاقة تتجاوز في بعض جوانبها بظهور نوع جديد من المثقف على هامش السلطة يعمل على بثورة استراتيجية الخاصة لفزو المجتمع المدني . ومن الواضح بالنسبة لأوروبا ، ان ظهرت هذا النوع الجديد من المثقف كان يعكس تطورا فيما يخص ادراك موقعه السياسي والثقافي على حد سواء . فالثقافي لم يكن قد تطور في اتجاه فعله المصطنع عن السياسي بل في اتجاه تكوين عناصر وجاهته ونجاعته الخاصة او في اتجاه ارساء أسس خصوصيته واستقلاليته . لقد اتجه في آخر المطاف الى التشكيل كسلطة خصوصية او قائمة بذاتها .

هذه الصورة لم تتضح بعد معالمها في العالم العربي ولو ان بعض المثقفين القلائل أصبحوا يدركونها نظريا . أنها تصطدم ليس فقط بالثوابت الایديولوجية والثقافية عن المجتمعات العربية ، بل أيضا بالثوابت الفعلية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تجعل من مجال السلطة في عالمنا العربي مجال « طابو » نوعا من التحرير المحس والذى لا يقبل التقسيم والاقتسام . اذ الاحتياط المطلق للسلطة يومئذ دون مواد المجتمع المدني ، وكل محاولة تتعلق من هذا الاخير وتستهدف السيطرة على الواقع او نزع الحجاب عنه او ممارسة خطاب نقدي مستقل ، تعد ضربا من الفتنة وخطرا محققا بالتوازنات الاساسية الثابتة .

لهذا ، فان اي تفكير حول المثقفين والانتاج الثقافي بالضرورة الى تناول علاقته بالسلطة ، موقف المثقف من السلطة ، و موقف السلطة من المثقف . ولقد اكتسبت هذه المشكلة طابعا متزاما مخالفا لما بعد الحرب العالمية الثانية ، فسامحت بذلك في ابراز التناقضات والمشكلات التي لا تحصى في اطار العالم العربي .

انه من النادر ان نعثر على شخص اكثرا اتهاما من المثقف ، حيث رُكم كل التصنيفات ومورست عليه كل أنواع الحصارات والمنوعات . وتوفرت لديه كل الامكانات والوسائل ويخضع لكل أصناف الاغراءات . لدرجة جعلت من موقعه الاجتماعي موقعا يتميز بالفارق . فالمثقف في كل الأزمان والمجتمعات له وجود مخصوص داخل التقسيم الاجتماعي . فاما ان أن يكون منخرطا في ارادة القوة يقبل فيها ، هو ، الفاء ارادته للقوة فيغدو عضوا ينطوي برموز هذه الارادة ، واما ان يدخل في علاقات صراعية ضد الهيمنة والسيطرة من اجل الحرية والمعدل والتغيير . . . انه الكائن المطوف عليه في حضرة السلطان ، والمغضوب عليه حين يخضع السلطة موضع سؤال .

ان كلا من المثقف والسلطة يشكل موضوعا بالغ التركيب والتعقيد . يجب ربطه بشكل كل ، بالواقع التاريخي والاجتماعي الذي ينتجه مما المثقف او يفرز تلك السلطة ، فالمثقف كائن اجتماعي ولا يمكن الااطه باشكاليته الا ضمن اعتباره فاعلا اجتماعيا ملتزما . والسلطة بدورها لا يكفي المجتمع ، او الجماعات الانسانية عن صياغتها ، ومن ثم يصعب النظر اليها في استقلال عن الوضع الاجتماعي او الطبقة او الفتنة التي تستفيد من سلطة ما او تناضل من اجل تعديلها او تبديلها .

ويمكن القول ان طابع العلاقة بين السلطة والمثقف يتحدد بالخط الاول بكونه قد قام على القطيعة ، وعلى العدا ، في أحيان كثيرة . ان تقصى خلفية هذا العدا ، وتلك القطيعة نجده يكمن في الواقع الاساسية للطبقة الاجتماعية التي هيمنت بسيادتها ليس فقط على الحياة الاجتماعية الاقتصادية ، وإنما أيضا على السلطة السياسية المباشرة .

ومالتبع لهذه المسألة ، يجدما في غاية الاممية ، لأنها تكشف واقعا اجتماعيا وتاريخيا شاملا . لقد تحولت الطبقة الاقطاعية و الوطن العربي خلال قرون طويلة الى الطبقة السائدة بشكل كل . ولقد برزت تلك الهيمنة الاقطاعية الشاملة في شكل القيم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية والجمالية والفكرية والجنسية ، بحيث أخذ الاعتقاد يتربص شيئا فشيئا بأن هذه القيم هي الحقيقة والفعالة دائما ، بل أنها أصبحت والأمور الفطرية شيئا واحدا . وفي الحقيقة ، كانت احدى مهام هذا المجتمع الاقطاعي قائمة على خنق القناعة المطلقة والشاملة لدى الناس بأنه النظام الاجتماعي «الأفضل الذي يمكن أن يوجد . ولذلك مالتخلى عن «احلام الطفولة» حول «الثورة» ، و «التغيير» ، أمر مطالب به مجموع الذين يفكرون بزعامة النظام الاجتماعي الاقتصادي والسياسي⁽¹⁾ .

ولا يمكن أن نفهم الفكر العربي الحديث ، من القرن التاسع عشر ، وقت تصفية الاستعمار والاستعباد العثماني من البلدان العربية عامة ، لا على ضوء الأطر العامة التي كانت سائدة في هذه المرحلة ، في الامبراطورية العثمانية ، وبالتالي الدول العربية . وتحصر هذه الأطر بالنظام الاجتماعي والاقتصادي ، والنظام السياسي ، والعلاقات العامة في الداخل ، ومع الخارج ، والجو الثقافي والفكري والحركات السياسية ، والتيارات السياسية التي نشأت فيها وحولها . وكان العالم العربي ، في هذه المرحلة ، جزءاً من الامبراطورية العثمانية ، ولهذا كان مجتمعه متخلفاً ، مفككاً ، يسيطر عليه الاستبداد والجهل والتاخر ، وكان السبب الأساسي لكل هذا هو النظام الاقطاعي ، القائم على أساس استغلال الإنسان للإنسان ، في الريف والمدن ، على المساواة . وكان هذا النظام الاقطاعي ، يرتكز ، بكل نظام اقطاعي آخر ، إلى وسائل قمع ، مما : الجيش والشرطة – وما يلحقهما من أدوات قمع – ورجال الدين ، الذين كانوا يستخدمون الدين كوسيلة لدعيم النظام الاقتصادي والسياسي القائم(٢) .

ان العثمانيين قدروا دائمًا على أن عالمهم أفضل العالم ، ومكداً عمل العثمانيون الاقطاعيون على منع عمليات القمع والارهاب ، التي وجهوها ضد المسحوقين من الأتراك ومن العرب والفتات الأخرى ، طابعاً شرعياً . وعلى هذا الأساس تكونت العلاقة بين السلطة السياسية وبين المثقفين . لقد كان على هؤلاء ليس فقط أن يندموا في « النظام القائم » ، وإنما أيضًا أن يدافعوا عنه ويحملوا من أصواتهم وأقلامهم أدوات تكريس فكري له .

وفي خلال ذلك بذلت مجموعة من المثقفين العرب احتفاظ الماء الخصص عنه كثيراً أو قليلاً تجاه السلطة السياسية الاقطاعية ، إلا أن هؤلاء المثقفين نتيجة عوامل موضوعية وذاتية – لم يتمكنوا في خلال كفاحهم السياسي الثقافي إلى طرح مسألة «النظام الاجتماعي» الراهن والثورة عليه من خلال حشد مجموع القوى الجماهيرية المستبعدة . أنهم لم يقدروا على استيعاب مسألة كفاحهم القومي والثقافي كجزء ضروري من الكفاح ضد النظام الاجتماعي العثماني الاقطاعي استيعاباً دقيقاً . لاشك أنهم طرحوا قضية الدولة المصرية المتطرفة – البورجوازية المصنفة – ولكن بكثير من الغموض في انرؤية السياسية والاقتصادية والفكرية .

ومع عملية الانفصال عن الدولة العثمانية الاقطاعية الرجعية تحاول الدول العربية – تحت ضغط جماهيرها – «اجراء بعض تحولات في الحقوق المتمدة ، وضمنها الحقل الثقافي . ولكن هذا الاتجاه يجد كوابح عديدة

وضخمة من مصادر داخلية وخارجية . فقد تبين أن الانظمة التي نشأت على أعقاب الدولة العثمانية الاقطاعية ما هي – في الخط العام – الا امتداد للعلاقات الاجتماعية الاقتصادية والسياسية والفكرية التي سادت في هذه الدولة . ذلك لأن الذي انحصر من المنطقة العربية هو الاقطاع « العثماني » ، وليس الاقطاع عموما ، فقد ظل المجتمع العربي ككل في إطار العلاقات الاقطاعية من ناحية ، ومن الناحية الأخرى ، عملت الرأسمالية الأوروبية الاستعمارية ، بكل جهدها على البقاء على هذا النوضع العربي . الا أنه بالرغم من ذلك كانت ملامع العلاقات الاجتماعية البورجوازية تشرب بعنقها في مناطق مختلفة من الوطن العربي بكثير من الصعوبات والأزمات والصراعات بينها وبين العلاقات الاقطاعية والتدخلات الاستعمارية الخارجية ، وقد انعكس هذا الوضع الدقيق في مجل الحياة الاجتماعية ككل (٢) .

لقد توجب على المثقف العربي ، الذي ظل يتحرك – بشكل عام – ضمن الإطار الثقافي الاقطاعي المطعم ببعض ملامح الفكر البورجوازي التتويرى المبكر أن يحدد موقفه من هذا « التنين » العجيب الذي يختلف إلى الوراء ، أكثر مما يحاول استئناف الحاضر والمستقبل . ولقد استجاب حيل من المثقفين الرواد لنداءات الواقع ، وحاولوا التعبير بأدوات وأساليب مختلفة عن أحاسيسهم العميق بالتأخر التاريخي ، الا أن هذا الانتاج الثقافي رغم وحدة اشكاليته لم يكن موحد المضمون والرؤية وذلك بحكم الواقع الاجتماعية المختلفة لمنادات المثقفين .

ولقد عانت الصفة المثقفة في العالم العربي من ازدواجية درامية في تقييم القيم الثقافية الأوروبية والقومية . كما نشأت بالإضافة إلى ذلك قطيعة بين الصفة المثقفة المتقدمة التي استواعت الامكارات الجديدة وبين الغالبية الساحقة من الشعب . فمن ناحية ، كانت الصفة المثقفة قليلة جدا عديا ومعزولة جدا عن الشعب ، ومن ناحية أخرى ، كانت واثقة جدا من أن الرسالة التاريخية في فتح الطريق أمام العرب إلى التقدم إنما تقع على عاتقها هي وحدها .

وهكذا تتبلور ملامح العلاقة بين السلطة والمثقفين مرة أخرى على أساس العداء ، ولقد برزت محاولات السلطة لامتهان المثقفين أو لذك في ابعادهم عن السياسة والحياة الاجتماعية والقومية العامة . ان السلطة الاقطاعية البورجوازية المختلفة قد رأت في تحركات المثقفين تحديا لها . ولا شك أن الأمر كان كذلك ، فلقد كان على هؤلاء أن يصيروا عن الحديث حول الأمور الكبرى وأن يظلوا في إطار الأدب والفن .

ان الثقافة والثقفین يشكلان في الوطن العربي قضية جذرية لها أنسابها وآفاقها في صميم الواقع العربي . ومعالجة هذه القضية تتقتضي ، الى جانب الالتزام السياسي والمجتمعي ، البحث الدائم والصادق عن المعايير الموضوعية العلمية التي يستطيع الباحث من خلالها تنسيق الطاقات العملية والفنية والفكرية تتسقًا جديًا بعيدًا عن المزاجية والمعايير الذاتية والارتباطات المصلحية الضيقة .

ولا شك أن الكيفية التي عاشت بها الصفوـة المثقـفة هذه الاتسـكالية لم تكن واحدة في جميع الأقطـار العـربية ، وينطبق ذلك أيضـاً على عـلاقـة الصـفوـة المـثقـفة بالـسلـطة ، حيث نـجد خـصـوصـيات تـرـجـع إلـى الـوضـع الدـاخـلى والـدولـى لـكل دـولـة عـربـية . ويـهـمنـا فـي هـذـا الـبـحـث اـبرـاز بـعـض جـوانـب الـخـصـوصـيـة فـي تـطـور فـكـر الـصـفوـة المـثقـفة المـصـرـية بـالـنـظـام القـدـيم (١٩٢٣ - ١٩٥٢) .

ان الطريق لفهم الوضع الثقافي في مصر ، يجب أن يبدأ بفهم تناقضاته ، بل أن تحديد هذه التناقضات ليس ضروريًا لفهمه فقط ، وإنما أيضـاً لكـشف العـلاقـة الـضرـوريـة بـيـنـه وـبـيـنـ أـوـضـاع سـائـر الـبـنـى الـاـقـتصـاديـة وـالـسـيـاسـيـة وـالـاجـتمـاعـيـة ، الـذـي تـشـكـل مـعـه فـي هـذـه الـلحـظـة ، الـوـحدـة الـجـدلـية لـبـنـيـة الـمـجـتمـع الـمـصـرـى كـكـل . غير أنـنا نـخـطـى ، لو تـصـورـنا هـذـا الـوضـع الثقـافـي بـمـعـزل عنـ تـارـيخـه ، كـمـا يـحـاـول بـعـض الـكتـابـ والـمـطـلـين فـي أيـامـنا هـذـه تـصـورـه وـتـصـوـيرـه ، بـدـافـع عنـ رـغـبة قـويـة فـي تـبـرـة الـماـضـي تـمامـاً مـنـ كـلـ أـوزـارـ الـحـاضـرـ ، وـالـاجـتـهـاد فـي اـثـبـاتـ أنـ الـحـاضـرـ هوـ النـقـيـضـ الـتـامـ لـلـماـضـىـ ، وـانـه الـانـقلـابـ الـكـامـلـ عـلـيـه . فـضـلاً عـنـ أـنـ هـذـا العـزلـ ، هوـ بـطـبيـعتـه ضدـأـيـة مـحاـولـة مـوضـوعـية لـفـهـمـ وـتـقـسـيرـ ، لـانـه اـقـطـاعـ لـجـملـة مـنـ سـيـافـتهاـ - مـهـما كانـ ماـ أـصـابـهاـ مـنـ اـعـوـجـاجـ أوـ انـحرـافـ - فـانـه لاـ يـسـاعدـ كـذـكـ علىـ مـحاـولـة تـلـمـسـ العـناـصـرـ الـاـسـاسـيـةـ ، الـذـي يـمـكـنـهاـ انـ تـشـكـلـ الـخطـوطـ الـعـامـةـ لـصـورـةـ الـمـسـتـقـبـلـ ، الـذـي هـيـ فـيـ النـهـاـيـةـ الـهـدـفـ مـنـ ذـيـةـ مـحاـولـاتـ لـفـهـمـ اوـ تـقـسـيرـ الـاوـضـاعـ الـمـرـاحـةـ ، بـصـرـفـ النـظـرـ عـنـ ذـيـةـ قـيـمةـ لـهـاـ الـآنـ فـيـ حـدـ ذاتـهاـ . منـ هـنـا يـسـتحقـ «ـ الـماـضـىـ »ـ أـنـ تـلـقـىـ عـلـيـهـ بـنـظـرةـ سـريـعةـ ، لـاـ تـقـوـفـ عـنـهـ طـويـلاـ ، وـلـكـنـهاـ تـجـهـدـ فـيـ انـ «ـ تـتـنـكـرـ أـبـرـزـ مـعـالـهـ »ـ حـتـىـ يـسـتـقـيمـ فـيـ التـصـورـ تـسـلـسلـ حـلـقـاتـ اـسـلـالـةـ الـفـكـرـيةـ .

على الصعيد الثقافي الخالص ، يتموضع المثقف ضمن ثقافة معينة هي نتاج التبادل الاجتماعي في مرحلة تاريخية محددة . ويساهم هذا

المثقف في الثقافة بالانتاج او التطوير او بالاستعمال . فهو اذن اما مثقف لا يكف عن المحافظة على قيم هذه الثقافة والعمل على توصيلها واعادة انتاجها . واما اذن يضع ، باستمرار ، اساسيات هذه الثقافة موضع السؤال والبحث والنقد . فالمثقف اذن اما محافظ على ما هو سائد ومأثور ، واما ناقد لهذا المأثور داع الى المغابرة والتجاوز .

والسؤال هنا : لماذا عجزت الصفة المثقفة – في هذه الفترة التاريخية – نظريا وعمليا عن الاستجابة للخطبة التاريخية التي كانت تمر بها ؟ ولماذا لم تستطع ان تلعب الدور الذي لعبته الليبرالية الاوروبية في مجتمعاتها ، اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا ؟

الاجابة التقليدية عن هذا السؤال ، التي تتردد في كثير من الكتابات ان العربية عموما ، ان البورجوازيات العربية التي تعبر عن نفسها ايديولوجيا بالليبرالية ، كانت من الضعف الاقتصادي بحيث لم تستطع ان تنجز مهامها في مواجهة الضغوط الاستعمارية الشديدة التي كانت تتعرض لها . واذا كانت البورجوازية المصرية – بين البورجوازيات العربية – هي اقوىها وأكثرها نموا ، فهي قد حققت في اطار قوتها الذاتية المحددة ، ونموها النسبي ، درجة من درجات التصنيع المحدود للمجتمع ، واحثنت نوعا من الانفتاح الثقافي على الغرب الاوروبي يتلام مع اتجاه مصالحها .

ولكن هذه الاجابة التقليدية لا تقول سوى نصف الحقيقة فقط . فالواقع ان الليبرالية المصرية تختلف عن الليبرالية الاوروبية بمسافة تزيد كثيرا عن المسافة التي تقرب بينهما . فالليبرالية المصرية – وهي تتفق في ذلك مع الليبراليات العربية الاخرى – ليست ليبرالية اصلية بالمعنى الحقيقي للكلمة ، اي أنها لم تكن تعبيرا حقيقيا عن الاتجاهات العميقية الجذرية ، في تطور البورجوازية المصرية . فالليبرالية الاوروبية التي قادت عمليات التصنيع في بلدانها ، قادت قبل ذلك ثورات حقيقة راديكالية في مجتمعاتها : فلقد حطمـتـ الـاقطـاعـ ،ـ كماـ واجـهـتـ موـاجـهـةـ حـاسـمـةـ السـلـطـاتـ الـلـازـمـانـيـةـ المـمـثـلـةـ فـيـ الـمـلـكـيـاتـ الـمـتـمـدـدةـ ،ـ وـالـسـلـاطـاتـ الـلـازـمـانـيـةـ المـمـثـلـةـ فـيـ رـجـالـ الـدـينـ .ـ وـكـانـ مـنـ نـتـيـجـةـ ذـلـكـ أـنـهـ رـفـعـتـ سـلـطـانـ العـقـلـ .ـ كـانـتـ العـقـلـانـيـةـ نـتـيـجـةـ ،ـ إـذـ جـازـ التـعبـيرـ ،ـ لـرـحـلـةـ طـوـيـلـةـ مـنـ النـضـالـ ضـدـ غـيـبـيـاتـ الـاقـطـاعـ وـالـكـيـسـةـ الـمـتـحـالـفـةـ مـعـهـ ،ـ بـقـدرـ مـاـ كـانـتـ سـلـاحـاـ فـيـ هـذـاـ النـضـالـ

نفسه . وكانت النهضة الفكرية والثقافية تتوسعاً حقيقة ، صادقاً ، لذلك النضال بقدر ما كانت أيضاً تعبيراً عنه ، أي كانت هناك وحدة جدلية بين الشكل والمحتوى(٤) .

اما في مصر ، فلقد كانت الليبرالية في لحظات كثيرة من حياتها ، شكلاً مستعاراً من أوروبا ، يفتقد المحتوى الاجتماعي المحلي ، الذي يتطابق معه . لم تحدث في بلادنا حتى ذلك الوقت ثورات بورجوازية تحسم معركتها مع الاقطاع ومع الاستعمار . لم يحدث ذلك التكريس الحقيقي لسلطة العقل ، والعقلانية . ومن ثم لم تتحقق قط تلك «النهضة الحقيقة» في ساحة الفكر والثقافة ، طبقاً للنموذج الغربي - الأوروبي ، الذي كان مثقفونا ورجال الفكر في بلادنا ، يعتبرونه «المعيار» المعتمد ، أو التفق عليه - صراحة أو ضمناً - لقياس درجة التغير الاجتماعي . بل على العكس من ذلك ، حيث تهادن وتواطؤ بين البورجوازية الناشئة ، وبين الاقطاع المستقر (أو الملكيات الزراعية الكبيرة التي تخضع في ادارتها للشكل الاقطاعي) ، وظهرت التوفيقية أو التلفيقية مرة أخرى في ساحة الفكر ، بين العقل وما وراء العقل . وحيث ذلك كلّه في اطار ظروف عالمية تختلف كلية عن الظروف التي كانت سائدة آبان عصر «النهضة الأوروبي» ، حيث أصبح النظام الرأسمالي نظاماً عالمياً .

ومن الممكن أن نميز فئتين من المثقفين : هناك من جهة ، أولئك الذين ترتبط فعالیتهم الثقافية بتكوين اجتماعي محدد ، أي بطبقة أو بفئة اجتماعية أو بامة أو بدولة أو بحركة اجتماعية سياسية تتتجاوز حدود الأمة والذين يتزرون طريقة في معالجة المشكلات السياسية والاقتصادية والثقافية انطلاقاً من موقف يرتبط مباشرة بهذه الحركة الواقعية . هؤلاء المثقفون المرتبطون عضويًا بهذه الحركة الواقعية ، بطبقة واقعية ، بمجتمع واقعى ، بأمة واقعية ، بدولة واقعية ، يعتبرون جميعاً بشكل طبيعي مثقفين موضوعيين بما أنهم في الأساس الممثلون للموضوعيون لهذه الحركة الواقعية - لا الممثلون الذاتيون طالما أنهم ليسوا دوماً منتدبين للتحدث باسمها - أنهم يجعلون من أنفسهم صداماً ويشرحونها ويفسروها . وهناك من جهة ثانية ، المثقفون التقليديون الذين ينظرون إليهم للأسف عدد من أخواننا الشرقيين والعرب على أنهم هم المثقفون . هؤلاء «المثقفون» ، أي هذه الفئات من المثقفين بالمعنى التقليدي ، يمكن أن تكون مهمتهم التفكير بالعالم ، من الممكن أن يكونوا قضاة دون أن يكونوا أطرافاً وأن يكون بحوزتهم الحقيقة الموضوعية التي هي فيأغلب الاحوال مسألة تكويم بطاقات ، أي أنها مسألة سلوك وضعى : هي

ف أساسها دجل . علينا أن نرى الأشياء كما هي جيدا ، من هم هؤلاء المثقفون ؟ أنهم المسؤولون عن الخدمة العامة ، وسواء أكانتوا موظفين أم متعاقدين ، فهم مرتبطون جميعا بمؤسسات ثقافية أو بدور نشر أو بمعاهدة عامية أو بالجهاز السياسي مباشرة – ان أولئك الذين لا يرتبطون بشئ، مرتبطون ، من حيث ثروتهم الشخصية ، بطبيعة اجتماعية محددة تماما ، ان أحدا لا يعيش في عالم لا زمني . اننا نعيش في عالم واقعى موزع الى طبقات وأمم ودول (٥) .

ولكن كيف انعكس ذلك كله في ساحة الفكر والثقافة في مصر ؟ لم نشهد عصر نهضة حقيقية في الثقافة أو الفكر ، أى اننا لم نشهد تغيرا جذريا في العلاقات والقيم القديمة المتوارثة ، بحيث تسود العلاقات والقيم الجديدة بطريقة شاملة وحاسمة في مجتمعنا ، كما حدث في المجتمع الأوروبي خلال عصر النهضة . ان كل الصخب والضجيج الذى صاحب كتاب على عبد الرائق ، « الاسلام وأصول الحكم » ، حدث لأن الشيخ الازهرى ، طالب بفصل السلطة الزمانية عن السلطة اللاحظانية ، أى فصل الدولة عن الدين . وليس أقل من ذلك ما أصاب طه حسين – مؤقتا على الأقل – جزا ، تبنيه لنهج ديكارت العقلانى وتطبيقه على دراساته في « الأدب الجاهلى » قامت قيامة « البرلان الليبرالي » وتقرر فصله من الجامعة – الجهاز الأيديولوجى للدولة الليبرالية – وهذا في رزقه ، حتى « كف » عن اعلان ايمانه الديكارتى ، و « طامن » من غلواء عقلانيته التى لم تحتملها البورجوازية الليبرالية في عصر « نهضتها »، وأعاد نشر كتابه بدون المقولات التى أثارت ثائرة الليبرالية . ونفس انوضع بالنسبة للمحاولات الاولى لسلامة موسى للتبرير بالاشتراكية الافانية ، وهذا ما سوف نتناوله هنا ممثلين للمثقفين وكيف كانت علاقات الشد والجذب مع السلطة .

ان احتوا المثقفين ، من جانب الاجهزة القابضة على السلطة ، تارة عن طريق الترغيب ، وتارة أخرى عن طريق التهديد ، قد أدى – فيما أدى اليه – إلى اضعاف قدرة الفكر على الابداع ، وعلى الاستقلال في الرؤية ، إلى حد بعيد . وكان لذلك نتائجه الخطيرة : أولها ، الانقسام بين المثقفين وشعبهم ، وثانيها ، وقوع المثقفين في دائرة رد الفعل ، وعدم قدرتهم على المشاركة في الفعل ، وثالثها ، انقسام المثقفين داخل انفسهم فصاروا جزرا منعزلة ، لا تيارا عارما متكاملا داخل حركة ، ورابعها ، فقدان حسهم النقدي ، وخامسها ، التبعية الماجورة للمثقف بالنسبة للسلطة القائمة ، وسادسها ، انهم صاروا اسرى للقوى الخفية في

المجتمع ، التي بيدهم الوصول الى المناصب الثقافية القيادية ، او «للمعنى» الثقاف ، وكل شئ، مرمون بالارتباط بها ، او خدمتها ، وفي كل الاحوال بضرورة الحصول على رضاها وموافقتها . فإذا تصورنا الى اي مدى كانت قبضة تلك القوى «الخفية» محكمة وقدرة ، ادركنا المدى الذي بلغه تمنق المثقفين انفسهم ، وسيطرة الروح الفردية على سلوكهم ، وسيادة «الميكانيافية» الفكرية والأخلاقية ، على مواقفهم وتصرفاتهم^(١) .

غير أن الامر اللامت للنظر ، والذى يعبر عن منطق هذا السياق ، هو أن الوجوه الثقافية التي كانت سائدة في عصر الملكية والاتساع والاستعمار ، ظلت معظمها في موقع التأثير والتحكم ، بعد سقوط الملكية وضرب الانقطاع والصراع مع الاستعمار . بينما أبعدت عن موقع التأثير والتحكم معظم الوجوه الجديدة ، ولديدة المرحلة التاريخية ، والاقرب إلى منطقها أيديولوجيا وسياسيا وفكريا . وهذا في حد ذاته امر ينطوي على خطورة بالغة ، فضلا بالطبع عما يشيره من دهشة وغرابة .

ان المثقف يمثل حالة اشكالية لأن الحديث عنه لا ينفصل عن الحساسيات ، وتصفية الحسابات ، والنزاعات التي لا حصر لها من جهة ، ومن جهة أخرى لأن الحديث عنه يكون متورطا في كثير من الأحيان اما في الدفاع عنه واما في الهجوم عليه ، ونادرا ما نعثر على حدث يتعالى من منطق الحساب والتصفية للقيام بعمل وصفي للحالة ، التي يكون عليها المثقف او للحالات التي لا يكون فيها كذلك . بل ان المثقف ذاته حين يريد أن يتخذ من المثقفين موضوعا للتفكيير فإنه كثيرا ما يتتخذ من هذا الموضوع فرصة لشن الحرب ضد البعض او تشبييد اسلوارات المذاعة للحفاظ على موقع البعض الآخر ، ان هذه الفرصة عند المثقف تشكل لحظة نادرة للاعتراف وفضح الواقع الحقيقي للعلاقات الذي يميز المثقفين فيما بينهم ، لذلك يطغى الجانب التيئي في الحديث المثقف عن المثقفين .

وتحتل الصفة المثقفة مناطق مختلفة داخل التقسيم الاجتماعي للعمل ، ويمكن لبعض عناصرها أن يتحول من منطقة إلى أخرى مخترقة كل الحدود والاختصاصات . غير أنها نجد مثلا نوعا من الانسجام النسبي بين الأفراد الذين يشكلون جماعة مهنية على اعتبار أن علاقات هؤلاء الأفراد تنظمها قيم الاعتبارة المتبادل والاعتراض الضوري الذي يضمن انماج هؤلاء الأفراد في الاطمار المتواجدين فيه . اي أنه اذا كان من بين مقاييس التفاعل الاجتماعي تبرز ضرورة الاعتبارة المتبادل فإن الامر

ليس كذلك بالنسبة للمثقفين ، أنهم خليط مشتت ، تركيب يصعب ضبط مفاصله . ولهذا نجد مقاومة شديدة يعبر عنها المثقفون أنفسهم حين يتعلق الأمر بكشف مصالحهم ، كيما كان نوعها ، وتقديم الاعتبارات المحركة لها وتعريه الاقنعة المختلفة التي يرتدونها من أجل اخفا ، وجههم لتحقيقى ، سواء كان هذا القناع منتسبا الى السياسة او الايديولوجيا او العلم ، سواء تثبت بالماضى او قطعه الى المستقبل ، لدرجة أن هناك انتقاما ضمنيا بينهم على عدم الاتصال عما يتخذ كل واحد منهم من وسائل وادوات وحيل لاضفاء الشرعية على صفتة الاجتماعية ٠٠٠ فالثقة لا يكفي عن انتقاد زميله في الخفاء او العلن ، ولكنه لا يقدر على نشر هذا الانتقاد لأنه يشكل فيحقيقة أمره تهديدا لوضعيته هو ذاته كشخص ينتمي الى الفئة التي ينتمي اليها ، فهو حين يشعر بالحصار من طرف جهة ما أو عدم احتراف ما يتنكر بسهولة مزعجة لانتمائه الى فئة المثقفين ، دائماً يتحرك ويكتب وانشر على أساس أنه مراقب وأنه مطالب في كل لحظة بتقديم مبررات وتعليلات لجهات او اسماء هو ذاته لا يستطيع تحديدها ٠

ومن المعروف أن كل نظام في حاجة الى معرفة تؤيده وتؤنسد مفاصله . والمثقف ، كيما كان مجال اختصاصه ، هو الذي يزود النظام بوسائل الضبط بواسطة المعرفة التي ينتجها فهو اذن موجود داخل الثالوث العضوى ، النظام ، والسلطة ، والمعنى - ويصعب تصوره خارج هذا الثالوث ، للهم الا في بعض الحالات الاستثنائية عند بعض الفلاسفة والكتاب أو الفنانين الذين يذهب بهم رفضهم الاستراتيجي لأساسيات النظام ، الى درجة التهميش أو التصوف . ومن ثم فان كل نظام يستدعى معرفة تقوم بالعمل على صياغة الحقيقة ، فكل نظام يمتلك حقيقته الخاصة به التي عملت المعرفة المنتجة من طرف المثقف على تاطيرها داخل نظام من القول وقوالات للتباين والميكانيزمات التي تعلم التفريق بين الحقيقى والمفروط . ان النظام لا يمكنه أن يستمر بدون وضع سياسة عامة للحقيقة التي بها يضفى الشرعية على خطابه وتحركاته واجهزته ووعوده وممارساته ٠

ان فعالية المثقف مسألة يفرضها المثقف بممارسته النظرية والعملية ، ولن ينتظر من السلطة أن تتركه يفعل ، لأن الفعالية ليست قدرًا خارجيا ، وإنما تتولد من داخل جسد المثقف كجسد وعقل متحرك لا يكفي عن التفكير والانتاج ، سواء في عمله «اليومي» المباشر الخاص أو في تدخلاته العمومية . فالفعالية هي نتاج المبادرة الابداعية للمثقف ، وهي تتوسيع للارادة في التحرك وتسجيل الهوية المختلفة على الدوام . وهذه الفعالية يمكنها أن تتحول ، مع المبادرة الدائمة ، الى سلطة رمزية تجد لنفسها ، في سياق الممارسة ،

فنوات تعبير عنها للتأثير والتغيير داخل واقع يميزه الاعتراف المتبادل بالتدخل الابداعي وليس واقع الحسابات الانانية الضيقة والحروب الصغيرة والوهمية التي تتشب بين مثقفينا . ومن هنا نتناول نماذج من المثقفين داخل هذا الاطار في النظام القديم (١٩٢٣ - ١٩٥٢) .

يعتبر سالمة موسى ظاهرة فريدة في تاريخ الممارسة النظرية العربية المعاصرة ، أنه المثقف الذي تحمس طيلة حياته الفكرية التي تتجاوز الخمسين سنة ، لنموذج النهضة الغربية ، حيث سعى إلى حديث نهضوى غربى ، حيث يقرر أن المعاصرة الحقة للشعوب العربية تقتضى الالتزام بمبادىء وقيم الحضارة الغربية ، وإذا كنا نعرف أن هذا المسعى يشكل عمق الاصلاح - النهضوى الليبرالى العربى المعاصر ، فإن سالمة موسى - ضد هذا للتيار - موقفاً متميزاً بصورته الكفاحية المتحمسة ، يضاف إلى ذلك قوة ثباته على مبادئه ، بل أكثر من ذلك رفعه في بعض مراحل حياته لشعارات عنيفة ، تدلّ على غفوان معاناته ، وخصوصية هذه المعاناة . . .

وكتيراً ما يتشكك بعض الدارسين في اخلاص الاقباط للقضية الوطنية المصرية ، ويعتبرون أنهم كانوا ذاتياً وسطاء متحالفين مع الاستعمار ، إلا أن هذا التشكيك في نظرى لا مبرر له ، انه موقف قبلى ، وذلك لأن الوقائع التاريخية توضح عدم اختلاف المواقف السياسية للأقلية القبطية^(٧) عن المواقف السياسية العامة لباقي الشعب المصرى ، بل أن الممارسة السياسية للأقلية القبطية داخل الحركة الوطنية ستزداد كلما طرح الصراع العقائدى جانباً ، أما عندما يبرز الصراع الدينى ويطفو على سطح الواقع فانه يؤدى إلى تفريق الشعب المصرى^(٨) .

ويتضح لنا من خلال قراءة الانتاج الثقافى لسلامة موسى ، مدى صدقه واخلاصه لقضايا المجتمع المصرى ، وللوحدة المصرية ، والاستقلال والتقىم ، لقد عاش سالمة موسى طيلة حياته حاملاً رسالة تقدم وتطور المجتمع المصرى كائناً واغلى مستنولية . ولقد كان الاتمام الطائفى لسلامة موسى واحداً من العناصر التى تقف خلف نشاطه الثقافى ، وذلك لأن التشبيث بالفكر العلماني والدعوة إلى الاشتراكية يشكلان في نظر سالمه موسى وسائل تساعد على تحقيق مجتمع يكفل إزاحة كل الفوارق والموازنات الاجتماعية الثانية بسبب التناقضات الاجتماعية والسياسية والدينية . إن الهوية الواحدة للمجتمع لا تتحقق في نظره إلا في مجتمع لا يعطى أي اعتبار للعامل الدينى ، حيث يصبح الجذر البشري هو الموحد الأول والأخير .

اذن ، لمن يحدد البعد الطائفي الا مستوى من مستويات الواقع النوجمة والمكونة للمشروع الثقافي لسلامة موسى ، واذا عرفنا ان ما ينطبق على هذا البعد من الناحية الاجتماعية ، اى انتفاء سلامة موسى للطبقات الوسطى ينطبق على المجتمع ككل ادركنا ان أهمية هذا البعد لا تتجاوز بعض الآثار النفسية البسيطة التي سرعان ما تحولت في ذهن وممارسة سلامة موسى الى آثار قانونية امام ما يسود الواقع من ظواهر التاخر والركود - سيادة نمط انتاجي تابع ، غياب الديموقراطية ، غياب الحرية الفكرية .. حيث حاول سلامة موسى بناء اصلاح بديل .

ولم تتعدد مصادر مفكر عربي بالصورة التي تعددت بها مصادر ثقافة سلامة موسى ، لقد استطاع - بفضل تعلمه «العصامي والموسوعي» - ان يتعلم عن طريق مصادر متعددة ومتناقضه ، انه يذكر في كتابه « مؤلاه علموني » عشرين معلماً أوروبياً دون أن يشير الى أى مفكر عربي ، اثنا لا نعتبر هذا الأمر غريباً ، ذلك أن ما يمثله سلامة موسى في الثقافة العربية المعاصرة هو تشيهير بالقيم والمبادئ، الحضارية الغربية ودعوته الى تمثل هذه المبادئ ، وذلك من أجل انسانية موحدة .. واستطاع سلامة موسى أن يدرس في الغرب ، بل في مراكز ثقافة الغرب في بريطانيا وفرنسا ، ولكن هذه الثقافة التي تعلمتها من أوروبا ، حصلت في مرحلة ثانية من حياته ، ذلك أن بنور مكوناته الثقافية استقاما من الماخ الثقافي المصري أى من القاهرة والاسكندرية^(*) .

لقد كانت « المقتطف » و « الجامعة » و « الجريدة »^(**) منابر للفكر الليبرالي العربي المعاصر تلتقي في خطوطها الفكرية العامة وتوحدما مفاهيم التطور والتقدم والدولة العلمانية ، وقد تجاوبت هذه المفاهيم مع مطامع سلامة موسى ، وحددت الروايد الاولى لمشروعه الثقافي في صورته الجنينية ، وذلك اثناء مواجهته الأولى لواقع الانحطاط والتاخر التاريخي في محيط الاجتماعي والثقافي في مصر ، وفي الشرق العربي ، من هنا يتضح تأثير سلامة موسى في انتاج رواد الثقافة الليبرالية في الفكر العربي المعاصر ، فضلاً عن تسلحه بالرؤية المادية والتجوية مصحوبة بال موقف العلماني كأساس لعمله السياسي والثقافي . كما ان سفره الى أوروبا مكنته من

(*) كانت مجلة « المقتطف » تحمل لواء الفكر العلمي ، ومن ابرز كتابها يعقوب صروف وشبل الشميل الذي كان أول ناقل للدارونية أو فلسفة النشوء والارتقاء . وكانت مجلة « الجامعة » تحمل رؤية أدبية معاصرة تعرض لأدب روسو وفولتير وبيدور ، فضلاً عن المؤرخ الوضعي رينان . وكانت « الجريدة » تعكس طبيعة ليبرالية مفتوحة في الفكر واللغة والسياسة . انظر : كمال عبد اللطيف ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ - ١٠٦ .

تعزيز المفاهيم النظرية الأولى التي تعلمها من هذه الروايات المتعددة ، بل ساعده على تطويرها واغاثتها .

وتتأثر سلامة موسى بالفلكيين في الجمعية الفابية وخاصة برنارد شو ووبنز ، ثم تعرف في طبقات هذه الجمعية على داروين وسبنسر وبنتم ونيتشه وواين ، لدرجة تدفعنا إلى القول أن المتناقضات الموجودة بين مؤلهما ، الفلكيين تقف خلف تناقضات مشروعه الاصلاحي . ثم تعرف سلامة موسى في فترة لاحقة ، على ماركس وفرويد ، ثم بعد ذلك على سارتر ، كما تعرف على غاندي وتجربة التحرر الوطني الهندى . من هنا نجد إنما إمام مثقف غير القراءة ، مغمم بالكتاب ، إلا أن قراءاته في بعض مراحل حياته تصبح جزءاً من متطلبات علمه الصحفى ، أي لا يوحدهما أى رابط من منطلقاته الفكرية الرئيسية ، صحيح أن هذه القراءة تحدد آفاقه الثقافية كما توضح معالم رؤيته العامة ، إلا أن انعدام وحدتها سيترك آثاره الواضحة على انتاجه الثقافي منذ بداية انتاجه سنة ١٩٠٩ حيث نشر « مقدمة السوبرمان » إلى سنة وفاته ١٩٥٨ .

وإذا كان سلامة موسى (**) قد انفعل بواقع مجتمعه ، ويسعى بدون توقف إلى محاولة تطوير هذا الواقع نحو أوضاع أكثر تقدماً ، فإنه لم يتمتع بـ مع مصادره الفكرية بنفس الروح الانفعالية ، صحيح أنه سيتحدث بلهجـة رومانسية عن معلمـيه ، وعن آثـرـهم في توجـيهـهـ الفـكـريـ الاـ أنهـ فيـ نفسـ الوقتـ ،ـ كـانـ يـمـلـكـ الـقـدـرـةـ عـلـىـ اـنـتـقـادـهـ وـتـجـاـزـهـمـ مـتـىـ دـعـتـ الـضـرـورـةـ الـعـرـفـيـةـ أوـ الـوـاقـعـيـةـ إـلـىـ ذـلـكـ .

لقد قدم سلامة موسى مشروعـا ثـقـافـيا ثـنـاهـةـ وـالـتـحـدـيـثـ يـمـثلـ تصـورـا لـلـحـاضـرـ وـالـمـسـتـقـبـلـ ،ـ وـرـغـمـ أـنـهـ مـارـسـ الـعـلـمـ السـيـاسـيـ النـظـمـ ،ـ وـأـنـهـ شـارـكـ فـيـ مـنـظـمـاتـ مـقـمـنـدةـ ،ـ لـخـاصـةـ كـلـ مـظـاـهـرـ التـأـخـرـ السـائـدـةـ فـيـ مجـتمـعـهـ ،ـ إـلـاـ أـنـ الطـابـعـ الـعـامـ لـنـشـاطـهـ بـرـزـ فـيـ بـلـورـتـهـ لـشـروعـ ثـقـافـ نـهـضـوـيـ .ـ إنـماـ نـعـتـبـ اـنـتـاجـ سـلـامـةـ مـوسـىـ يـشـكـلـ اـمـتدـادـاـ مـتـقـدـماـ لـلـخـطـابـ الـلـيـبرـالـيـ الـعـرـبـيـ الـعـاـصـرـ ،ـ أـنـهـ يـبـلـورـ مـشـرـوعـاـ ثـقـافـياـ كـجـوابـ مـنـهـ عـلـىـ اـشـكـالـيـةـ الـعـصـرـ

(**) لقد ترك سلامة موسى أكثر من أربعين كتاباً ، منها : مقدمة السوبرمان ، الاشتراكية ، أشهر الخطاب ، وأحلام الفلسفـةـ ، ومخـتـاراتـ سـلـامـةـ مـوسـىـ ،ـ نـظـرـيـةـ التـطـوـرـ وـاـصـلـ الـاـنسـانـ ،ـ غـانـدـىـ وـالـحـرـكـةـ الـهـنـدـيـةـ ،ـ الـنـهـضـةـ الـأـورـوبـيـةـ ،ـ مـصـرـ أـصـلـ الـحـضـارـةـ ،ـ حـرـيـةـ الـعـقـلـ فـيـ مـصـرـ ،ـ الـتـقـيـيفـ للـذـاتـيـ ،ـ تـرـبـيـةـ سـلـامـةـ مـوسـىـ ،ـ الـأـدـبـ الـأـجـيـزـيـ الـحـدـيثـ ،ـ مـحـاوـلـاتـ سـيـكـوـلـوـجـيـةـ ،ـ مـؤـلـفـ عـلـمـونـىـ ،ـ كـتـابـ الثـورـاتـ ،ـ الـأـدـبـ لـلـشـعـبـ ،ـ الـأـدـبـ وـالـحـيـاةـ مـقـالـاتـ مـمـنـوـعـةـ ،ـ الـأـنـسـانـ قـمـةـ التـطـوـرـ ،ـ وـالـصـحـافـةـ حـرـفةـ وـرـسـالـةـ .

المركزية . اشكالية النهضة « الا ان هذا المشروع تحكمه متغيرات تاريخية وثقافية جديدة » ، تتعكس على مشروعه ، كما تحدد آفاق وعيه .

ويدرك سلامة موسى جيداً جوهر التيار السلفي ، أنه يصنفه في موقف الدفاع عن الماضي ، العصر الذهبي ، انه لا يستمع الى الدعاوى المتعلقة بامكانية الجمع بين الماضي / الوحي ، وايجابيات الثقافة الغربية ، بين العلم والدين ، كما انه لا يعترف بامكانية الوصول الى وحدة فكرية عن طريق ازدواجية من هذا القبيل ، ولهذا رفع شعار التحبيب والنهاية عن طريق تمثيل سلوك وثقافة الآخر / الغرب ، أنه يرغب في أن يصبح الأنا جزءاً من الآخر ، بدون أن يجد أي صعوبة في المصادفة بهذه الدعوة ، وفي التأكيد على التماطل والتتابع التاريخي الموحد والتشابه .

ويمكن أن نتبين في المشروع الثقافي لسلامة موسى رؤية مادية مرتبطة بدعوة اصلاحية تهدف إلى تجاوز واقع التأثر التاريخي ، ورفض للماضي يغتنى بعناصر نظرية مستقاة من تراث أوروبا ، كما يعكس نزعة انتقادية متزججة بايمان لا حد له بالتغيير الاجتماعي ورؤية مستقبلية للإنسان .

ان سلامة موسى لم يكن فيلسوفاً بالمعنى الذي يجعل مهمة الفيلسوف تقوم على الكل والصياغة المفاهيمية المجردة . ان الطرف للتاريخي الذي عاصره سلامة موسى لا يسمح بميلاد فكر أو مفكر من هذا القبيل ، من هنا فإن سلامة موسى استعمل الاداة التعبيرية الصحفية في متابعته لقضايا الواقع ، ثم في تقسيمه لهذه القضايا ، وأنباء محاولته تقديم الطول النظرية لصالحة لها . وييتضح موقف سلامة موسى من خلال رؤية مادية للكون وللإنسان ، ورؤية مادية ذات نفحة إنسانية ، ورؤية نقدية لعصر التدوير معززة بمادية نظرية التطور ، ومطمئنة بأخلاق السعادة النفعية كما صاغتها اشتراكية الشابيين .

اما موقف سلامة موسى السياسي ، يمكن تحديده من خلال موقفه من المسالة الوطنية ، والديمقراطية ، وقضايا حرية الرأي . وكان موقفاً وطنياً نقدياً ، حيث انتقد الممارسة الاستعمارية في جميع أوجهها وأخلص طيلة حياته للدعوة القومية والمبادئ الليبرالية كما صاغتها مدرسة «الجريدة» وكما التزم بها حزب الامة اولاً ، ثم حزب الوفد بعد ذلك ، وعاش طيلة حياته مندداً بالاستبداد السياسي . . . وتحت تأثير الدفع السياسي الثوري للضم اللى ترتب من ثورة ١٩١٩ القومية في بلادنا ، لم تعد مجرد الثقافة والفكر الاشتراكي فحسب ، الوسيلة المجدية في نظر سلامة موسى للعمل السياسي ، بل يلزم «تنظيم» هذا الفكر وذاك العمل في شكل سياسي مباشر . ولهذا كون سلامة موسى الحزب الاشتراكي المصرى سنة ١٩٢٠ مع انعامى محمد عبد الله عنان ، وعلى العنانى ، وحسنى العرابى ونشر

برنامجه في جريدة الاهرام بتاريخ ٢٩ أغسطس عام ١٩٢١ . ولقد ظل هذا الحزب محدوداً للفايـة في نشاطه ومحصوراً في دائرة ضيقـة جداً من المثقفين اليساريين بمعيار ذلك العصر ، وما لبث أن تفككت وحـته عندما انشق بعض أعضائه وأوقف البعض الآخر منهم سلامـة موسى نشـطـه الحـزـبي ، واعتزل سلامـة موسى للعمل السياسي المنظم من ذلك الوقت وأكتفى بالمسـاـمة الفـكـرـيـة (١٠) .

يتضح من ذلك تصـورـ المـارـسـةـ السـيـاسـيـةـ لـسلامـةـ مـوسـىـ وبـساطـتهاـ ، وـغـلـبةـ مـضـامـينـ الـاشـتـراكـيـةـ الفـابـيـةـ الطـوبـاوـيـةـ عـلـىـ التـوـجـهـاتـ وـالـمـنـطـلـقـاتـ الـلـيـبـرـالـيـةـ الـأـخـرـىـ ٠٠٠ـ أيـ أنهـ وجـدـ فـيـ الـحلـ الـاشـتـراكـيـ الـفـابـيـ نوعـاـ منـ الـهـرـوـبـ إـلـىـ الـأـمـامـ ، حـيثـ تـجـنـبـ الـمـارـسـةـ السـيـاسـيـةـ الـبـاشـرـةـ معـ الـفـنـانـاتـ وـالـتـنـظـيمـاتـ الـمـؤـمنـةـ بـالـفـكـرـ الـاشـتـراكـيـ ، وـتـبـنـىـ "ـشـتـراكـيـةـ طـوبـاوـيـةـ سـمـحـتـ لـهـ بـعـبـمـ مـعـنـ لـلـعـالـمـ ، إـلـاـ آـنـهـ أـبـعـدـتـهـ عـنـ الـفـهـمـ الصـحـيـعـ لـتـطـلـبـاتـ الـوـاقـعـ الـمـصـرـىـ وـالـعـرـبـىـ" .

نـسـقـطـيـعـ القـولـ أـيـضاـ ، أـنـ الـخـاصـيـةـ الرـئـيـسـيـةـ لـسلامـةـ مـوسـىـ هـىـ التـنـوـيرـ النـقـدىـ ، أـيـ عـبـارـةـ عـنـ مـارـسـةـ نـظـرـيـةـ تـسـعـىـ لـنـقـدـ وـتـهـدـيـمـ أـسـسـ الـمـكـرـ الغـيـبـىـ الـمـبـيـنـ عـلـىـ بـنـيـةـ الـثـقـافـةـ الـعـرـبـيـةـ الـمـعاـصـرـةـ ، أـنـهـ مـحاـوـلـةـ نـظـرـيـةـ تـهـدـفـ إـلـىـ الـفـاءـ كـلـ عـلـاقـاتـ الـقـاـئـرـ الـتـارـيـخـيـ وـتـحـقـيقـ الـنـهـضـةـ الـعـرـبـيـةـ ، هـذـهـ الـنـهـضـةـ الـتـىـ لـاـ يـمـكـنـ أـنـ تـكـوـنـ إـلـاـ شـبـيـهـ بـالـنـهـضـةـ الـمـتـحـقـقـةـ فـيـ الـغـرـبـ . وـلـهـذـاـ كـانـتـ الـاسـتـراتـيـجـيـةـ الـثـقـافـيـةـ الـتـىـ تـبـلـوـرـ فـيـ اـطـارـهـ اـنـتـاجـ سـلامـةـ مـوسـىـ هـىـ التـبـشـيرـ وـالـدـافـعـ عـنـ الـقـيـمـ الـأـيجـابـيـةـ فـيـ الـحـضـارـةـ الـغـرـبـيـةـ ، فـيمـ الـحـرـيـةـ وـالـعـقـلـانـيـةـ وـالـاشـتـراكـيـةـ" .

انـ التـنـوـيرـ العـقـلـانـيـ وـهـوـ الـخـاصـيـةـ الـتـىـ اـعـتـرـنـاـهاـ مـيـزةـ اـسـاسـيـةـ فـيـ الـاـنـتـاجـ الـثـقـافـيـ لـسلامـةـ مـوسـىـ لـاـ تـنـهمـ إـلـاـ فـيـ دـلـالـتـهاـ الـتـارـيـخـيـ وـالـنـظـرـيـةـ الـغـرـبـيـةـ ، وـذـلـكـ لـاـنـ سـلامـةـ مـوسـىـ يـسـتـعـيـنـ بـالـتـارـيـخـ الـغـرـبـيـ فـيـ فـهـمـ الـحـاضـرـ الـعـرـبـيـ ، وـيـبـحـثـ فـيـ الـصـيـرـورـةـ الـتـارـيـخـيـ الـعـرـبـيـةـ عـنـ الـادـوـاتـ الـمـاـسـبـةـ لـتـحـوـيلـ نـارـيـخـيـ نـهـضـوـيـ حـتـمـيـ ٠٠٠ـ وـبـمـقـدـارـ تـمـجيـدـ الـمـقـفـ الـسـلـفـيـ لـلـمـاـضـيـ يـمـجـدـ سـلامـةـ مـوسـىـ الـغـرـبـ تـارـيـخـاـ وـثـقـافـةـ وـسـلـوكـاـ .ـ آـنـ تـمـثـلـ سـلامـةـ مـوسـىـ لـلـنـقـاـمـةـ وـالـتـارـيـخـ الـأـورـبـيـنـ رـغـمـ الـمـاـخـذـ الـتـىـ يـمـكـنـ أـنـ تـؤـخـذـ عـلـىـ درـجـةـ مـذـاـ الـقـمـيـلـ وـقـيـمـتـهـ .ـ كـانـ يـدـفعـهـ إـلـىـ اـسـقـاطـاتـهـ نـابـيـةـ مـنـ فـحـصـ تـارـيـخـيـ لـصـيـرـورـةـ الـتـارـيـخـ الـغـرـبـيـ وـالـتـارـيـخـ الـعـرـبـيـ ، بـقـدرـ مـاـ كـانـتـ دـعـوـةـ تـقـرـيـرـيـةـ مـجـرـدـةـ (١١)ـ .ـ

ويـؤـكـدـ سـلامـةـ مـوسـىـ أـنـ الـغـرـبـ هـوـ مـرـكـزـ الـعـالـمـ ، وـأـنـ مـنـجـزـاتـهـ الـذـحـفـةـ فـيـ حـاضـرـهـ (ـ الـعـقـلـانـيـةـ ، الـتـقـنـيـةـ ، وـالـاشـتـراكـيـةـ)ـ تـجـعـلـهـ قـدـراـ عـالـيـاـ لـاـ نـجـاهـ مـنـهـ .ـ آـنـ تـجـنـبـ الـغـرـبـ أـيـ تـجـنـبـ مـنـجـزـاتـهـ وـمـكـتـبـاتـهـ يـعـنـىـ فـيـ

نظره الانقراض ، ولهذا فان اي انغلق ضمن يوتوبيا الماضي السلفية لن يؤدي الا الى مزيد من التاخر .

لقد تمكن سلامة موسى عن طريق ايمانه بالبدأ الاول المتمثل في وحدة التاريخ ، من الدفاع عن نموذج الحضارة الغربية باعتباره هدفا حضاريا انسانيا عاما ، لا نستطيع تجاوزه الا باملاكه والاستفادة منه (١٢) ..

معنى ذلك ، أن الدعوة الى الغرب ، قد وجّهت المشروع الثقافي لسلامة موسى منذ بدايته ، سواء في مستوى المصادر التي اعتمد عليها ، او في مستوى للطموح الاصلاحي العقلاني الذي تلمس فيه وسائل لخلاص مصر من التاخر او تجاوز كل معوقات الهيمنة الاستعمارية . ولا تعني الدعوة الى الغرب عند سلامة موسى دعوة للتبعية المتشوقة او المقنعة ، بقدر ما تعني تشيد مجتمع شبيه بالمجتمع الغربي ، مجتمع للعقلانية والتقنية ، ثم مجتمع السعي نحو العدالة والاشتراكية .

لقد كان سلامة موسى مفكرا ملتزما بقضايا مجتمعه ، ولهذا فان ممارسته للكفاح الثقافي والنضال السياسي كان مفرونا دائمًا بادراكه لتناقضات الصراع في وطنه وفي العالم بشكل أعم ، وقد عاصر مرحلة الهيمنة الامبرialisية في مصر منذ بدايتها ، وعبر مراحل شراستها كاملة ، ومن ثم ما ان فكره عند تفتحه على غرب ، لم ينس واقع السيطرة الاستعمارية ، لقد ادرك منذ ذلك الحين ، ان الغرب لا يعني فقط العقلانية النقدية ، وللنقد ، والديمقراطية ، انه أيضًا غرب الاستعمار ، والغرب الاستغاثي . لقد وقف سلامة موسى ضد كل اساليب الاستعمار محاولا فضح اساليب استغاثة وكاشfa لهويته الاستغاثالية . كما حدد خاصيتين رئسيتين للغرب الاستعماري مما : انه مماد لنهاية وتقحم الشرق ، وأنه عدواني واستغاثي .

كما نجد في الممارسة الفكرية والسياسية لسلامة موسى اساليب متعددة لناهضة غرب الاستعمار ، لقد دعا الى تقليل تجربة غاندي التحررية في الهند ، حيث أسس عام ١٩٣٠ « جمعية المصري للمصري » وكان هدفها للرئيس هو نشر الوعي بضرورة تشجيع الصناعات الوطنية كوسيلة من وسائل مواجهة الاستعمار ، الا ان نضاله ضد الاستعمار لم ينسه التشمير باعوان الاستعمار من ابناء وطنه ، ولهذا فهو يربط بين الاستعمار وأناباته وممثلى سياساته باعتبار أنهم جميعا يشكلون جبهة واحدة ، ويهدرون الى قصد واحد ، هو استمرار التاخر التاريخي (١٣) . ان سلامة موسى رغم اعتقاده بأهمية الاستقلال كمرحلة أولى للنهضة ، لم يعطه الاعتبار الحاسم ، بل اعتقد ان النهضة أكبر من مجرد استقلال شكلي ، ذلك أنها تقتضي عناصر ومعطيات أخرى تتجلى أساسا في

استيعاب مكتسبات النهضة الأوروبية : النزعة الإنسانية ، النزعة العلمية ، والتنظيم الاجتماعي العقلاني .

ويؤكد سلامة موسى أن استمرار الجمع بين السلطة السياسية والسلطة الدينية يؤدي إلى خنق حرية الفكر وبالتالي يساهم في استمرار حالة التأخر التاريخي ، وقد وضع سلامة موسى في كتابه « حرية العقل في مصر » أن الفكر في حالة استمرار قمع الحريات يصاب بالعمق والموت .. يقول سلامة موسى : « يجب أن يلغى قانون المطبوعات وإدارة المطبوعات ، هذه الادارة التي ليس لها شبيه في أمة ديموقراطية ، لانه ليس من الشرف للامة أن تعيش كالموتى في القبور قد كتب عليها الصمت والسكون إلى الأبد » (١٤) .

لقد اتخد سلامة موسى منذ بداية كفاحه الثقافي الى نهايته ، الثقافة كوسيلة لبلوغ ما كان يرقصيه لبلاده من تغيير اجتماعي وسياسي وثقافي . الا أن مضمون هذه الثقافة ، وهذا الفكر الذي حمله ، كان يضم العلامات الأولى لطريق ثالث للإصلاح الاجتماعي والثقافي والسياسي ، ان سلامة موسى هو داعية الاشتراكية مقابل الدعوة الليبرالية لتطفي السيد ، والدعوة السلفية لرشيد رضا ، اي يمكن تصنيف سلامة موسى في إطار التمهيد لميلاد النبار الاشتراكي في الایتيرولوجية العربية المعاصرة . ان مجهودات سلامة موسى ونقولا حداد ، وحفنى ناصف ، والمنصوري (١٥) تضع الاسس الأولى للفكر الاشتراكي العربي المعاصر ، هذا ورغم كل الميزات والخصائص التي يمكن أن نحددها لهذه الاشتراكية ، فانها تبقى مع ذلك أول تعامل للفكر العربي المعاصر مع أيديولوجية جديدة تهدف الى تغيير العالم القائم . وبناء عالم جديد .

ولكن كتابات سلامة موسى عن الاشتراكية ، لا علاقة لها بالفكر الشاركسي ، ان المفاهيم الرئيسية عنده تعرض صورة من صور الفكر الفابي . ذهو ممثل الفابية في مصر ، ولهذا لا صلة له بمصادر الفكر الماركسي ، خاصة البيان الشيوعي ورأس المال – وما لكتابان اللذان ادعى سلامة موسى قرأتهم – بل ان صلته بهذه المصادر تعكس بصورة باهتة صلة الفكر الفابي نفسه بمصادر الفكر الماركسي ، فالفابية هي صورة وهدف المشروع الثقافي لسلامة موسى ، وحول كل ذلك الى تساؤل عن كيفية الاستفادة من الاشتراكية وكيفية تطبيقها في مجتمع متاخر مستعمر ويعانى من مشاكل متعددة .

والخلاصة ، أن سلامة موسى نموذج لتيار نهضوى ليبرالي جديد ، حيث اكتفى بانتاج مقالة تعميمية ذات هاجس علمانى ممزوج برؤية اشتراكية فابية ، ومطعم بنزعة انسانية رومانسية ، وحدثت « اشكالية النهضة » ،

أى التفكير في كيفية تجاوز الشرق لأحوال تاخره ، محور اهتماماته الثقافية والسياسية .

وتلقي قيمة طه حسين في حياتنا الثقافية ليس فقط من كونه مفكراً مبربراً ضرب بسهمه وأفر في آثراً، ميدان الانسانيات بأعمال مبتكرة ودراسات موسوعية متنوعة المناحي ، بل تتجلى هذه القيمة باعتباره داعية تنوير وصاحب رسالة تروم وضع حياتنا الثقافية برمتها على المسار الصحيح . ومن هذه الزاوية نعتبره امتداداً طبيعياً ومنطقياً لرواد التنوير . وبديهي أن تنصرف هموم رسول التنوير بالدرجة الأولى نحو هم ركامت الابنية الفكرية الرجعية وأشهر عجزها وألاسها تمهدًا لبناء ركائز الفكر الجديد على أسس سليمة ، وهذه المرحلة الهامة هي التي أطلق عليها طه حسين مرحلة « هدم الهرم » .

ولد طه حسين في قرية مغاغة بالوجه القبلي عام ١٨٨٩ من عائلة فقيرة ، ولكنها لم تكن معدمة . وقد فقد بصره في سن باكر ، مما قد يفسر ، في آن واحد ، نوعية خياله وبعض الخصائص في إنشائه الأدبي ، التي منها بوادر نشوء الأسلوب القصصي والجدل ، والتكرار اللفظي اللامتناهي ، والجمل الطويلة المؤلفة من عبارات لا يربط بينها سوى أداة العطف . وقد وصف لنا ، في مஜدين عن سيرة حياته ، يقطة الاحساس والعقل لدى صبي فاقد البصر ، تربى ، بادي ، الامر ، في «كتاب» اسلامي ، ثم أم الأزهر في سن الثالثة عشرة ، فلم يعجبه الأزهر كثيراً ، لكنه لعب دوراً جوهرياً في تنشئته . وفيه تعرف إلى أفكار محمد عبده ، وتعلم اللغة العربية وآدابها الكلاسيكية ، ومع أنه مكت في الأزهر عشر سنين ، فإن فكره اتجه اتجاهما آخر قبل أن يفادره نهايتها . قرأ للمؤلفين المصريين العصريين والصحفيين اللبنانيين ، والتحق بحلقة لطفي السيد و «الجريدة» ، ودرس اللغة الفرنسية ، واستنتم إلى محاضرات في الجامعة المصرية الجديدة كان يلقاها كبار مستشرقى أوروبا وأمريكا مثل ليتمان ، نالينو ، وستنيانا ، ففتحت لقافته الموروثة آفاقاً جديدة . ثم ذهب إلى فرنسا عام ١٩١٥ ، حيث مكت أربع سنوات كانت له ، عملاً حاسماً في توجيهه تفكيره ، حيث تأثر بـ أناتول فرانس وأميل دور كايم ، ثم وضع رسالة عن ابن خلدون ، وزوج بالمرأة التي كانت له بمثابة عينيه(١١) .

وطرق طه حسين عدداً من الفنون الكتابية ، كالقصة ، والرواية ، والنقد الأدبي ، والدراسة التاريخية الإسلامية ، والسير للذاتية ، والمقالة الاجتماعية والسياسية ، وكان أفضل انتاجه ما صدر خلال العشرين سنة الواقعة بين ١٩١٩ - ١٩٣٩ ، مع أنه كتب الكثير فيما بعد ، وغداً عميداً للأدب المصري . وبعد محن كتابه «في الشعر الجاهلي» عام ١٩٢٦ ، توج

ممارسته الثقافية لراوحة عام ١٩٣٨ بكتاب من أغني الكتابات العربية المعاصرة ، وهو « مستقبل الثقافة في مصر » حيث سيحدد تصوره للنهضة ، بالإضافة إلى تحليله لقضاياها وبرامج التعليم . وقد حدد في كلا الموقفين رؤية ليبرالية متقدمة ، إلا أنه يعود بعد ذلك في أربعينيات هذا القرن لانتاج خطاب سلفي على هامش السيرة ، وهو خطاب مخالف في مقدماته ونتائجها لخدمات الخطاب الأول المتبلور في منهجية دراسة الشعر الجاهلي ، والمتمثل في الطموح النظري لمستقبل الثقافة في مصر (١٧) .

وطه حسين كجيشه والجيل الذي سبقه يستعمل مفاهيم « الحضارة الغربية » ، أو « الانحطاط » و « الرقى أو التمدن » ، و « الشرق » .. وهى مفاهيم ستختفى أو يتضاعل استعمالها لتحل محلهما مفاهيم أخرى : المجتمعات المتقدمة ، التخلف ، التبعية ، التنمية ، والعالم الثالث . . ومذان الصنفان من المفاهيم يفترض كل صنف منها تصورا خاصا للتاريخ ولطبيعة المجتمع لا مجال هنا للتفصيل فيه .

إن الفكر التخلف الذى ران على حياتنا قرونا عديدة من « الزمان » ، والذي يستمد وجوده من قنسية زائفه اكتسبها بحق التاريخ ، ما كان محتكراً الوصاية عليه يسمون لامثال طه حسين بالولوج في رحابه للكشف عن حقيقته ، فسلاح التلح والحرمان الذى طالما استخدمته الكنيسة في العصور الوسطى لواذ الفكر الحر ظل مشهراً في أيدي « الأكليروس » ، بهـ تخديمه سوط عذاب لكل من رام مظضاً كسر احتكار الفكر وتحريره من أسار الكهانة ..

من هنا ، كان طه حسين « بروميثيوس » العصر الذى ناضل من أجل رساله قوامها تبديد الفكر الغيبى ، وبعث الجوانب الوضاءة في التراث العربى وأحكام الصلة بينها وبين الفكر الليبرالى الغربى . لقد كان يؤمن باستمرار روح الحضارة رغم تجولها عبر الزمان والمكان ، وكان المنهج التاريخي في نظره يقوم على أساس من الشك العلمي ، وهو قاسم مشترك بين القدماء والمحدين على السواء . فلقد أفاد من القدامى والمحدين معاً ، ولكن مقدمة ابن خلدون في فلسفة التاريخ تظل حجر الزاوية في تأثيرها على رؤية طه حسين التاريخية ، ولا غرو فقد درسها بعمق وأعد رسالة جامعية حولها ، بل يمكن القول ، إن أغلب آراء طه حسين في مناهج البحث مستقاء من مقدمة ابن خلدون . فالعملية التاريخية عند ابن خلدون - كما هي عند طه حسين - تتضمن مرحلتين : الأولى هي التحقيق وذلك ب أعمال العقل في الروايات التاريخية ولحفظ ما لا يستقيم منها والمنطق ، تلى ذلك مرحلة التقسيم وهي البحث في الأسباب والعلل

التي تقف وراء الظاهرة التاريخية ، والموiar هنا دراسة لخلفية الاجتماعية التي تعكس الحدث التاريخي (١٦) .

ولقد أفاد طه حسين من ديكارت في مرحلة التحقيق ، وأفاد من ماركس ودور كايم وفرويد في مرحلة التفسير ، ثم مزج بينهم جميرا . فقد افسح مجالاً لأهمية العامل الاقتصادي في حركة التاريخ وخاصة في كتابه عن الفتنة الكبرى . كما أبرز دور العامل النفسي في تكوين الشخصيات التي أسهمت في تشكيل الأحداث ، ومزج بين العاملين معاً في عملية تأثير وتتأثر متبادل مسترشداً بفلسفة دور كايم التي ترى في الظاهرة الاجتماعية نتاجاً لوحidan اجتماعي متمايز من الوجدانات الفردية وأعلى منها . ولعل هذا الخلط والمزج مما قد يؤخذ عليه ، ولعله أيضاً كان سبباً في اختلاف الدارسين حول صفة نظرته التاريخية ، فالبعض وجد في كتاباته « استهلاكاً للنظر إلى وقائع التاريخ الإسلامي من زاوية المادية التاريخية أو التفسير المادي للتاريخ ، استهلاكاً متانياً متمهلاً على استحياء ، والبعض الآخر رأى فيه مؤرخاً ، يجمع بين العوامل المختلفة الذاتية والخارجية في تفسير التاريخ . ومنها كان الأمر ، فلذلك لا شك فيه أن طه حسين يعد أول مؤرخ عربي يقيّم وزناً للعوامل الاقتصادي الاجتماعي في تفسير غواصات التاريخ الإسلامي .

المراجع :

- (١) طيب تيزيني ، حول مشكلات الثورة والثقافة في « العالم الثالث » دار دمشق للطباعة والنشر ، دمشق ، بدون تاريخ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧
- (٢) منير موسى ، الفكر العربي في العصر الحديث . دار الحقيقة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٧ .

- ٣) طيب تيزيني ، مرجع سابق ، ص ٢٤٨ .
- ٤) أمير اسكندر ، صراع اليمين واليسار في الثقافة المصرية .
دار ابن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ١٨ .
- ٥) أنور عبد الملك ، الفكر العربي في معركة النهضة . دار الأداب ،
بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ١٢٨ .
- ٦) أمير اسكندر ، مرجع سابق ، ص ٤١ .
- ٧) انظر : ميلاد حنا ، موقع أقباط مصر على الساحة السياسية ،
مجلة دراسات عربية ، بيروت ، عدد ١ ، ١٩٧٩ ، ص ٥٨ .
- ٨) كمال عبد اللطيف ، سلامة موسى واسكالية النهضة ، دار الغرابي ،
بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٩٩ .
- ٩) نفس المرجع ، ص ١٠٢ .
- ١٠) ملف الطليعة ، سلامة موسى والفكر الثوري المعاصر ، مجلة
الطليعة ، القاهرة ، العدد ٨ ، أغسطس ١٩٥٦ ، ص ٥١ - ١٣٤ .
- ١١) انظر : كمال عبد اللطيف ، مرجع سابق ، ص ١٣٥ : ١٣٦ .
- ١٢) يقول سلامة موسى : « يصيّب التجديد الحضارة كما يصيّب
الثقافة ، فحياتنا الحضارية في مصر قد تجددت في نصف القرن الماضي
بأكثر مما تجددت ثقافتنا ، وذلك لأننا اصطدمنا بظروف جديدة اضطررتنا
إلى اتخاذ الحضارة الغربية والتسلّيم بها . فنحن ننتقل بالقطار
والاتومبيل دون الجمل أو الحمار . ونحن نؤسس المؤسسات في التعليم والقضاء ،
والبريد والإدارة على غرار الأنظمة الأوروبيّة دون الأنظمة التي ورثناها عن
العرب أو من الشرق . » انظر : كمال عبد اللطيف ، مرجع سابق ،
ص ١٤٠ .
- ١٣) ملف الطليعة ، مرجع سابق ، ص ١٣٥ - ١٣٧ .
- ١٤) كمال عبد اللطيف ، مرجع سابق ، ص ١٨٦ .

(١٥) أصدر المنصوري كتاباً عن « تاريخ المذاهب الاشتراكية » عام ١٩١٣ ، كما أصدر نقولا حداد كتاباً تحت عنوان « الاشتراكية » وذلك عام ١٩٢٠ ، وأصدر سلامة موسى كتاباً عن « الاشتراكية » عام ١٩١٣ ، ويعتبر بعض الباحثين أن كتاب سلامة موسى هو أول بحث عن الاشتراكية باللغة العربية مثل : رودونسون ، أنور عبد الملك ، غالى شكري ، رفعت السعيد .

(١٦) البرت حوراني ، الفكر العربي في عصر النهضة ١٧٩٨ – ١٩٣٩ .
دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ص ٣٨٨ – ٣٨٩ .

(١٧) كمال عبد اللطيف ، مرجع سابق ، ص ٩١ .

(١٨) محمود اسماعيل ، قضايا في التاريخ الاسلامي . منهاج وتطبيق .
دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٧٩ .

من العدد القادم
تلتقون بمجلتكم « أدب ونقد »
في مرحلتها الجديدة
تطوير فني وتحرييري وأبواب جديدة

الرُّوْبُ مِنَ النَّقْدِ

د. غانم سريري

(١)

ماذا جرى للنقد حقاً؟ ليس سؤالاً أكاديمياً محصوراً بين صالونات المثقفين ، وإنما هو سؤال اجتماعي في الأساس . النقد في مختلف عصوره وبيئاته هو أحد العناصر الرئيسية الثلاثة في الدورة الأدبية - الاجتماعية : الابداع ، القاريء ، الناقد ، شأنه في ذلك شأن «النص» خطاب لا يكتهل بغير القراءة . وإذا كانت قراءة النص الابداعي لاتحتاج أحياناً إلى القراءة بمفهومها البسيط الشائع ، فإن النقد يحتاج دوماً إلى مختلف القراءات .

فـ ظروف الانعطاف التاريخي بفن ما أو بآدب ما ، تصبح هناك موحات طبيعية تشوب قراءتها لحظة ولادتها سمات الغموض . ومع الزمن يتحول الأصيل فيها إلى اللوضوح التام حتى ليصبح كلاسيكيأ . ما الذي تغير؟ العمل الفنى هو هو ، ولكن القراءة تغيرت ، والنقد هو الذى أسهم في التغيير ، أى انه جزء لا يتجزأ من عملية تلاثي الغموض .

عندما ظهرت الرواية والرمزية والسورياتية والتعبيرية والتكميعية ظهر التجريدية في الفنون والأداب الأوروبيية كانت كلها أعملاً غامضة . وكذلك الأمر حين ظهر ما تواضعتنا على تسميته بمسرح العبث والرواية المضادة وغير ذلك . وإن النقد الذى صاحب نشأة وتطور هذه الابداعات . بمختلف مدارسه ومناهجه ، لم يكن غامضاً قط . وباستمرار كانت هناك

مدارس نقحية متصارعة . ولكنها حتى تتصارع كانت واضحة . وباستمرار كان هناك نقد طليعي ، أى أنه يواكب الادب او الفن الطبيعي ويفسّر له المكان لدى الذوق العام . ولكنّه كان نقداً واضحاً غایيته الدفاع عن الادب الجديد أو الفن الجديد وحماية التجارب الجديدة واستقطاب الرأي العام الأدبي والفنى إلى جانب هذه التجارب . كانت وما تزال إحدى وظائفه الهاامة هي اقتطاع « الآخرين » بساغة أعمال بيكتسو و ت. مس. البيوت و صامويل بيكيت و ناتالى ساروت . ومن الطبيعي أنه يستحيل على المفهوم أن يقعننا بالغموض ، وإنما نتوقع أن نزداد فهماً واحساساً وادراماً لبعد هذا « الغامض » . وهي مهمة النقد ، فهو ليس واضحاً فقط ، بل قادر كذلك على ايصال ما نراه غامضاً ، أى أنه يكسر الحاجز بيننا وبين النص .

ذلك هو النقد الذى يختلف تماماً عن «علوم» الدراسات الأدبية التي قد يدخل أصحابها مختبرات الاصوات والاتربولوجيا ولللسانيات وعلم الاجتماع لاكتشاف الذيفبات والانساق والبنى التي تشكل الكيفونية اللغوية (وربما الاجتماعية والتاريخية) للعمل الأدبي . هذه الاكتشافات ، بموازاة التقدم التكنولوجي الهائل ، تساعد النقد الأدبي والفنى بغير شك ، ولكنها ليست النقد . أصحابها من العلماء أو الباحثين ، وليسوا من النقاد . وربما تنتهي هذه الابحاث (العلمية) الى ادق توصيف للعمل الأدبي . ولكن النقد ليس مجرد وصف حتى عند غلة القائدين بأدبية الأدب (أو مائية الماء !) . وإنما هو تحليل وتركيب وتقويم . وهي عمليات يجب أن تستفيد من منجزات العلم ، ولكنها تتจำกار بالبحث (العلمي) الى مرحلة الخطاب الاجتماعي الواسع ، خارج أسوار المختبر . وحين ينشر علما ، الأدب أبحاثهم الدقيقة في مجلات شديدة التخصص وتتصدر مرة او مرتين او ثلاث مرات في العام ، فانهم لا يرون في هذه المجالات منابر ، بل مختبرات . أى انهم يكتفون بنشر نتائج ابحاثهم على زملائهم في التخصص ، وليس على «متحتم القراءة» .

ومن يسمون أعمالهم في الغرب بالنقد الرمزي أو الاسطوري أو التجريبى ، فانهم يقصدون الادب بالرمزية والاسطورية والتجريب وليس النقد . اي ان الناقد منهم مختص بالادب الرمزي أو الاسطوري .. وهكذا . أما النقد نفسه فهو الذى يشرح ويفسر ويحلل الرموز والاساطير وما إليها من حمالات نتصورها في البداية غامضة .

وليس معنى ذلك أنه لا فرق بين نقد وآخر ، وكأنه أداة محايدة . فالنقد الذي ينحاز إلى الشعر للحبيث أو الرواية الجديدة تختلف أدواته

في التعبير وعناصره في التفكير عن النقد الذي يهاجم التحديث أو التجديد ، فهو يتماصل مع المادة موضع الجدل من موقع المشاركة لا من موقع الغربة . وموافق خطير ، لأن محامي الحداثة أو التجديد سوف يدعوا للرثاء اذا لم يكن هو نفسه مجددا أو متجددا . انه ليس شارحا للفموض . وانتهى الامر . وأنها هو « متورط » في الدفاع عن « وحدة التفعيلة » مثلا ، وفي تحطيم « الجدار الرابع » مثلا ، وفي « الغاء الأزمنة » مثلا . ومكذا . . . والتورط يعني المساعدة الإيجابية في بناء رؤيا جديدة للذوق والحياة . ولذلك فهو ليس محاميا عن التجديد فقط ، ولكن عليه أن يقوم هذا التجديد نفسه من حيث الاصالة والدلالة . اصالة الموقع في البناء الأدبي العام ، رداللة هذا الموقع في للبنية الثقافية - الاجتماعية الشاملة .

ودائما كان هناك في كل الأدب من يبحث عن « أدبية الأدب » ومن يبحث عن « اجتماعية الأدب » ومن يرفض التناقض بين « الأدبية » و « الاجتماعية » . ولكن المشكلة أن المصطلح يتمتع بمميزات عصره وحده ، بل ومميزات بيئته وحدها . . . فالمسافة بين « المعادل الموضوعي » و « البنوية » مرورا بما كان يسمى « النقد الجديد » هائلة . وفي النتائج العملية يبدو الاختلاف جوهريا بين هذه المصطلحات اذا وضعناها اليوم جنبا الى جنب على مائدة واحدة ، ذلك انه ليست هناك فراغات في الزمن الذي امتلاها بتجارب علمية واجتماعية وأدبية لم تكن قائمة في الذاكرة النقدية لجيل سابق . ولكن هذا لا يمنع ان هناك « مسارا » للقول بأدبية الأدب ، فالمصطلح له جذور ، له تاريخ . واسبابه تختلف من مرحلة الى أخرى ، وقد يرتبط المصطلح « الأدبي » في عصر يعني بضاية مشابكة من المصطلحات في مجالات أخرى باعتباره تواما بين عدة توائم ولم يولد منفردا . وقد يولد ولادة محلية خالصة غير قابلة للتتصدير .

وقد تمنحه ظروف الاستيراد ملامح جديدة لم تكن له في الأصل . حكاية « الفن للفن » التي أقامت الدنيا في بلادنا خلال الخمسينيات والستينيات ، لا علاقة لها من قريب أو من بعيد بالاصل للفرنسي لهذا المصطلح .

وبالتالي لا ينفي أنها - بالمارك التي أشعلتها - اكتسبت تواما مطينا مسقلا ، هو في خاتمة المطاف قوام سياسي . مكذا أصبح القائلون بالفن للفن نقادا فقط ، أما اعمالهم الأدبية فلم تكن لها أدنى علاقة بالضمون المصري (والعربى) للشعار . أى انهم قلبو الاوضاع تياما ، فالرمضانية أو السوريالية أو البرنامجية هي الأدب أولا وأخيرا . أما النقد

الذى واكب ودافع عن هذه الاتجاهات فلم يدع نفسه ولم يسمه الاخرون نقدا برناسيا أو داديا . في بلادنا حدث العكس ، فأصبح « الفن الفن » دعوة نقدية لا نماذج أدبية لها .

والحقيقة الاجتماعية لهذا المصطلح ومتراوحته في ثقافة الخمسينات والستينات هي أنه كان درعا سياسيا لأصحابه من يخشون الجمهور بمعارضة « الثورة » . وكذلك الأمر بالنسبة لاصحاب الشعار الآخر « الأدب في سبيل الحياة » فقد كانوا في غالبيتهم يصدرون عن موقف سياسي معان . أى أن الفريقين في واقع الامر كانوا ينظران إلى العمل الأدبي نظرة سياسية اولا ، وباعتباره شكلا « و » مضمونا ثانيا .. والفرق هو أن المعارضين للثورة تمسكوا بالشكل والمؤيدين (لهذه الثورة أو الثورة الاشتمل) تمسكوا بالمضمون . أما الذين قالوا بالشكل والمضمون فقد قالوا ذلك على سبيل « التوفيق » الكمي لا على صعيد « التركيب » الكيفي .

كان المعارضون سياسيا للنظام يهربون عمليا من « النقد » حين قالوا بـ « الأدب من داخله » (هل تختلف عن أدبية الأدب ؟) حتى أن حصادهم من « هذا النقد » لم يشكل تيارا أدبيا ولا تأثيرا على مجرى الحياة الأدبية في مصر ، بالرغم من أنه كان يضم في اهابه صفة من متفقى قسم اللغة الانجليزية في كلية الاداب وصفة من متفقى قسم اللغة العربية بالكلية ذاتها . وكانت الأعمال الأدبية لاصحاب هذا النقد برهانا معاكسا لصطلاحاتهم وبعض هذه الاعمال (كمسرحية « بلدى يا بلدى » لرشاد رشدى) أكدت بما لا يدع مجالا للشك ان صاحبها كان يكتب معارضته الحقيقة للنظام الناصرى تحت غلاف الشعار الغامض « الفن للفن » هروبا من النقد الذى من أهم صفاتة المباشرة في القول .

اما النقد الذى لم يهرب من المواجهة فقد سادت مصطلحاته ، معايره سلبا وايجابا على الحركة الأدبية . وعندما اختفى أصحابه فترة طويلة وراء الاسوار ، جرؤ أحد القائلين بالفن للفن على أن يكتب متala عنوانه « اعطيت هذه القصة صفرأ » . وشرح لنا الموقف ، فقد كان أحد اعضاء لجنة التحكيم في مسابقة نادى القصة . ووقعت بينديبه قصة « رائعة » على حد تعبيره ، ولكن بطل القصة كان عاملأ فى مصنع أحد كبار الإثرياء قبل الثورة ، وقد بترت الماكينة أصبعه أثناء العمل فكان مصيره الطرد . قال الناقد الذى كان يشغل عدة مناصب رسمية في ظل الثورة أن هذا الكاتب موهوب وصاحب صوت متميز ، ولكنه يحرض

العمال على صاحب العمل ، لذلك أعطى قصته صبرا . وهو ، كما ترون ، حكم سياسي محض لا علاقة له بابنية الأدب او الأدب من داخله . وإنما كانت هذه كلها - وما تزال في صيغ جديدة - شعارات الهروب من الذلة في ظل الخوف من السلطة ، سلطة الدولة أو سلطة المجتمع أو سلطة الانتماء بالمعنى أو بالفعل الى تكوين اجتماعي يعارض التقدم . وسرعان ما تدوب هذه الشعارات حين يدور الزمن دورته ويمسك أصحابها بصولجان السلطة الثقافية ، الحقيقة أو الوهمية . حينذاك يرفضون مقولات الفن للفن ، ويصرخون بأن الأدب التزام بالأخلاق والتقييم والعقائد . الآن أصبح على غيرهم أن « يهرب » باسلوب جديد .

(٢)

لم يتهر شعار « الفن للفن » أبدا ولا نقدا ذا بال في حياتنا الثقافية طيلة العقدين الأخيرين .. أولا ، لأن أصحاب الأساسيين كانوا قد ودعوا الثقافة الى السياسة ، وودعوا المعارضة الى المواجهة ، فلم يعودوا في موقع الخوف من أحد .

وفي المقابل كان أصحاب شعار « الأدب للحياة » او « الأدب الهدف » او « الأدب الملتزم » قد دخلوا مرحلة جديدة من الانحسار ، سوا ، بابتعادهم القسري عن موقع التأثير ، أو بتجريدهم من النابر . أو بهجرتهم الى الخارج أو بنفيهم الى الصمت . ولم يتوقف الابداع في مصر لحظة واحدة عن الولادة والنمو والتطور . ولكن النقد هو الذي نعمدت به السبيل . وليس المقصود هو النقد الواقعى أو غير الواقعى ، وإنما النقد بحد ذاته هو المقصود ، فقد اختفى أو تخفي بين جدران الجامعات على هيئة اطروحات جامعية للطلاب أو الاساتذة بهدف الحصول على درجات علمية أو ترقيات أو كمحاضرات للتدرис والحفظ .

وحتى هذا النقد ، فقد كان أقرب الى الدراسات الابنوية وتاريخ الأدب منه الى النقد ، كما أن جمهوره لم يتجاوز أسوار الجامعة في الأغلب . ولم يكن في المستطاع أن تخرج هذه الدراسات الاكاديمية الى الجمهور الواسع لترتاد معالم اتجاهات جديدة في الأدب تتبلور منها التيارات النقدية كما كان شأننا في الماضي القريب (طه حسين ، محمد مندور ، لويس عوض ، عبد القادر القط ، شكري عياد ... الخ) ، وكما هو شأن الجامعات في الغرب حيث تسمى « مصنع النقاد » . ولكن ما جرى في ما ضينا القريب وماضى وحاضر الآخرين هو أن الجامعات لم تكن معزولة عن المجتمع ، وإنما كانت وما تزال عند غيرنا جزءا

لا ينفصل من الحركة الاجتماعية الشاملة تتأثر بها وتأثير فيها . ومن بين التأثيرات المتبادلة ، هذه العلاقة الواجحة الوجود بين القارئ والمبدع والناقد ، فالادب يولد في الشارع خارج أسوار الجامعة . والقارئ، بتذوق الادب بالرفض والقبول خارج أسوار الجامعة . والادب تتعدد منابعه ومجاته ومن ثم تياراته ، والقارئ كذلك . وإنك للحظة المنقوضة كانت النقد الذي اتخذ من الأزياء، الاكاديمية درعاً مصدراً للرصاص السياسي (التهديد بالفصل ، أو النقل الى عمل غير جامعي ، أو منع الترقية الى غير ذلك من اشكال الاضطهاد المحتمل) . وحرمت الساحة الثقافية بذلك من ولادة تيارات نقدية جديدة بصورة طبيعية .

وكان الفارقة طيلة السبعينيات ان هناك أدباً جديداً في مصر ارتاده شباب السبعينيات وأضافت اليه أجيال جديدة بعض الملامع ، ولم يعد من التحليل والتقويم والتابعة الدقيقة الصبوره ما يلور اتجاهات نقدية ولصحة .

وإذا كان من المهم التمييز بين كتابات غير الموهوبين وأدب المبدعين الحقيقيين ، فان هذا التمييز من المهام الاولية في أي نقد ، ولكنني ازعم أن من مهام النقد الأساسية تبيان العلامات الفارقة لكل كاتب واستقصاء « المشترك في العمق » بين مجموعة من الأدباء الذين يختذلون مع الجموعات الأخرى ، لا في درجة الموهبة ، وإنما في نوعية الكتابة .

اننى لا اعتقد مثلاً بالية قرابة ادبية تربط بين العمق وبين ما يكتبه جمال الغيطانى وما يكتبه يوسف القرى ، أو بين ما يكتبه بهاء طاهر وما يكتبه عبد الحكيم قاسم أو بين ما يكتبه محمد عفيفى مطر وما يكتبه محمد ابراهيم أبو سنة ، وهكذا . لا تكفى المحايلة قاسما مشتركاً . وكذلك يمكن القول بأن ثمة تيارات ادبية متعددة في إطار الجيل الواحد وفي اطار الاتجاه السياسي المقارب .

ان هذا التعدد الأدبي المؤكد في بلادنا لم يؤثر على النقد المحبوس في القفص الاكاديمي والممنوع من الانطلاق إلى معانقة الابداع الحى في الشارع الثقافي . وهو الابداع الذى أرى أنه حقق خطوات جديرة بكل الاهتمام منذ بداية هذا العقد . تعمقت تجارب العقد الماضى وترسخت وتقاعلت اجيال مع بعضها البعض على نحو غير مسبوق . ولا حتى في السبعينيات ، باستثناء الفن المسرحي الذى يعاني من التوقف والتعب والارتباك طيلة العشرين عاماً الماضية على وجه التقرير .

كانت حركة القراءة والابداع تستوجب من النقد اتابعة المتنبي لاستخلاص الملامح المميزة للتيارات المختلفة . ولكن النقد الاكاديمي المتمترس وراء التاريخ الادبي والمصطلحات الغامضة لم يستجب للنداء . وإنما راح في غيبة النقد الحقيقي يقفز الاسوار متخطيا واقعه التناقض والادبي الى حيث « المصطلح الجاهز » في الغرب .

انها اولى السمات «الضرورية» لهم هذا النقد السرى الذى لم يصدر قط عن التجربة الادبية او اللغوية فى بلاده ، وإنما راح يستجدى بالغرب ان يمنحه «حداثة» لا تمنع ، لأن الغرب نفسه يعلم ان الحداثة تولد من احسا ، التجربة الادبية او لا تولد على الاطلاق .. بل ان الفاهيم المتعددة للحداثة فى الغرب نفسه (فهناك حداثات لا واحدة بعينها) انها هي نسق بين انساق البنى الاجتماعية كلها ، اي ان المجتمع الحديث والانسان الحديث والجامعة الحديثة والتعليم الحديث والاعلام الحديث . تتكمال كلها مع حداثة الادب والنقد . ولأن الحداثة رؤيا وليس تيارا . فان تيارات الحداثة الغربية تتعدد بطول المجتمع وعرضه .

اللسانيات والانثروبولوجيا البنوية وسوسيولوجيا المعرفة ، ليست وليدة الامس للقريب فى الثقافة الغربية . انها ثمرة دراسات ومخبرات وابحاث فى اوروبا والولايات المتحدة منذ عقود مضت . والبنوية ظهرت أولا وآخرا كفلسفة شاملة فى الوجود والمجتمع ، لم تترك مجالا معرفيا واحدا الا وأنثرت فيه . وكان للعلوم الحقيقة ، وانجازات الثورة الالكترونية ، دورها الحاسم فى تحديد مكونات « الفلسفة الجديدة » ذات التأثير فى مختلف العلوم الاجتماعية بدءا من التحليل النفسي الى علوم الاتصال والاعلام . ولم يكن النقد الادبي الا احد مجالات التطبيق الاسننى والدلالى والبنيوى . ولم يكن النقد الادبي كله هو الذى تأثر ، وإنما احد قطاعاته ، وكانت هناك دواما قطاعات أخرى تتطور فى خطوط موازية أو متقطعة ولكنها مستقلة عن البنوية وفي تناقض معها احيانا .

نحن اذن امام «حداثة» غربية وليس امام «الحداثة الغربية» ، وهي رؤيا شاملة وليس فى الاصل مذهبنا فى النقد ، وإنما النقد أحد تطبيقاتها . وهي حصيلة سياق متشابك ومتكامل من النظم المعرفية المتعددة الروافد والجذور «الاخبارية» الموجلة فى الدرس والبحث طيلة عشرات من السنين . وقد «ازدهرت» فى مواجهة التيارات الرايديكالية من ناحية ، وبحثا عن بديل «حيث» للتيارات المحافظة الكلاسيكية من ناحية أخرى .

ما علاقة ذلك كله بنا؟

علقته أن بعضًا من الجادين الخائفين المهزومين المختنقين في القفص الأكاديمي ، من ذوى الانتقامات الفكرية المختلفة ، ظنواها فرصة العمر نرفع رأية التجديد دون « خوف » ، وذلك باستخدام أدوات الحداثة الألسنية والبنيوية الغربية في التنظير والتطبيق .

يجب الاشارة هنا الى ان قطاعا لا يستهان به من مثقفى المغرب العربي - وخصوصا المغرب الاقصى وتونس - كانوا السباقين الى ترجمة واسعة المصطلحات والمقولات الجديدة ، باعتبارهم في السياق الفرنانكوفوني . وهناك أفراد من لبنان وسوريا ، ولكن الاحتقان الرسمي كان في مصر .

وهي مفارقة . أولا لأن مصر صاحبة تراث في النقد والإبداع لا يجعلها متلهفة على النقل والتقليل . كما أن مصر لم تكن في أى يوم جزءا من النظام الفرنانكوفوني . أى أنها ليست كبعض لبنان وبعض المغرب ترى، فرنسا « أما حنونا » والناقد الفرنسي أبا شرعيا . لذلك كانت المفارقة هي لجوء « للحداثيين المصريين » الى فرنسا في الالغب رغم أن ثقافة المثقفين منهم وافدة من بلاد الانجليو ساكسون .

على أية حال ، فإن تبعية الفرنانكوفوني ظاهرة معقدة ، ولا علاقة لها بظاهرة النقد « الحداثي » - وليس الحديث - في مصر .

قفز البعض فوق واقعهم ، وأيضا فوق الواقع غيرهم . ان أحدا منهم لم يلتفت الى جذور وسياق الألسنة والبنيوية ، والا لاكتشف ان النتائج (وهي المصطلحات ، وأدوات المنهج ودرجة الانتشار المعرف) مرتبطة اوثق الارتباط بجذور لغوية محضية (= غربية وغير قابلة للتعوييم) وكشفت انثروبولوجية وتجارب اجتماعية ومناخات سياسية شديدة التباين مع جذورنا اللغوية وتجاربنا الأدبية وجملة مواقفنا من الانثروبولوجيا ، والمصطلح ليس طائرة يمكن ان ترکبها دون أن تخترعها ، وإنما هو بنية مجازية تحمل في تضاعيفها كل المقدمات وتتضاريس السياق .

• المنهج القابل للتعوييم هو الذي يعثر على مواده الأولية في تربتنا الحضارية او الثقافية او الاجتماعية . وبالرغم من أية تحفظات على

عجرنا المستمر في استنبات المصطلحات أو غرسها في أرضنا ، الا ان الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية كانت مصطلحات تجد مادتها الخام في حياتنا وآدابنا . كان مجتمعنا في احدي المراحل يمر بتجربة رومانسية ، ولم يشذ أدبنا عن هذه الرؤية . وفي مرحلة أخرى تطور مجتمعنا في اتجاه الواقعية ، فما قبل النقد الواقعى - كالنقد الرومانسى - من داخله ومن خارجه متلقاً مع التجارب المشابهة والمذايق القابعة للتعيم .

لم تكن الألسنية أو البذوية ثمرة دراسات لغوية وانثروبولوجية مصرية أو عربية ، ولم يكن استخدامنا لمصطلحاتها عن وعي بمقوماتها وبيانها ، وإنما عن غيبة الوعي بمقدماتها وسباقنا .. فلم تتبلور هذه المصطلحات من حصاد التعامل مع أدبنا ولا من رصيد الحداثة في مجتمعنا ولا من مستوى العلوم الاجتماعية المختلفة في بلادنا . وإنما اعتمد استخدامنا لهذه المصطلحات على الترجمة أولاً وأخيراً ، وأصبح الناقد الفرنسي أو الانجليزى أو الامريكي هو ناقدنا باسم مستعار . وكانت التجربة مستحيلة . وكانت في بدايتها تعبر عن مشكلة فأصبحت جزءاً من المشكلة .

وكان المشهد المثير هو أن مدا سلفياً متعاظماً في المجتمع - باسم البحث عن الأصالة - تجاوره كتابات تغريبية إلى الحد الأقصى ، معزولة إلى الحد الأقصى ، وكانها في جزيرة مهجورة . والحقيقة أن « الخوف » القديم الذي أمر في الماضي شعار « الفن للفن » قد تصاعف بخوف جديد من « الشارع » نفسه . ولذلك فالانتقام إلى هذا النوع من الكتابة قد زعمدت روافده : الرافد الأساسي هو امتداد لشعار « الفن للفن » و « الأدب من داخله » و « الأدب هو هو » فاصبح يسمى - من قبيل الترجمة الحرافية - بالأدبية والشعرية (وكان الامر يحتاج إلى ترجمة) . وهؤلاء هم المحافظون القدامى الذين لم يغيروا جلودهم بل ظلوا امناً لاضيائهم وقد استضافوا بريقاً من المصطلحات « الحديثة » . ولعلهم زاروا الدفاع عن « نقدتهم » المتهם بالانطباعية والانسانية ، بأنهم - أخيراً - أمسكوا بتلابيب « العلم » .

الرافد الثاني هم « الملتزمون » القدامى أو المهزومون المحدثون الذين اكتشفوا طوق النجاة من الاتهام السياسي في النقد الألسنى أو البنوى أو غير ذلك من مصطلحات .

هذه اذن للعلامة الاولى التي تميز هذا « النقد » ، أن أصحابه من المحافظين . وهم محافظون في الفكر والحياة بحيث تستحيل « حادثتهم » مجرد شعارات يتسخرون بها ، وهل يمكن لانسان غير حديث ان يكون أدبياً او ناقداً حديثاً ؟ وحتى على صعيد المصطلحات ، فهم يرتبطون بأكثر أنواع الحداثة الغربية تعرضًا للقول .

والعلامة الثانية هي انهم يمارسون النقد السرى بمعزل عن مجمل الحياة الثقافية والاجتماعية في بلادنا ، فالاتنروبولوجيا المصرية - والعربية - ذاتها ، فضلاً عن الفلسفة وعلم الاجتماع ، ليست بنبوية على أى نحو من الأنحاء .

والعلامة الثالثة هي أن الحصاد الفطى لهذه الكتابات محصور وليس محاصراً ، لا يخاطب القارئ ولا المبدع ، ظلم يشكل تياراً ثقافياً .. لم يستطع الارتباط أو الالتزام بتجارب أدبية جديدة من أى نوع ، ولم يستقطب جيلاً من المبدعين أو فروعًا محددة من فروع الابداع .

والعلامة الرابعة هي أن أكثرية المتحمسين لهذا « النقد » ليسوا من النقاد بل من مدرسي الادب الذين ينهمكون في « القص واللصق » على الصعيد النظري فمياخذون اقتباساتهم من انكار غوبية متعارضة ، وفي التطبيق لا تخرج كتاباتهم عن كونها تمرينات مدرسية . وهم آخر من يعلمون انهم ليسوا السنين ولا بنويين ، وإنما هم اشلاء منتاثرة من المحافظين القدماء والجدد .

”الاغتيال العقل“ وإدانة العدالة

(قراءة نقدية لكتاب الدكتور برهان غليون)

جامعة سالام

الدكتور برهان غليون مفكر عربى سورى ، من أبرز المساهمين الراهنين في البحث الدالنر ، منذ سنوات ، حول قضايا الفكر العربى واتجاهاته ، وسبل تقدمه نحو نهضته المرجوة . وقد صدرت للدكتور غليون ، في هذا الطريق ، كتب : الدولة والصراع الاجتماعي في سوريا (بالفرنسية) ١٩٧٤ - بيان من أجل الديمقراطية ١٩٧٨ - المساندة الطائفية ومشكلة الأقليات ١٩٧٩ - خطاب التقىم ، خطاب السلطة (بالفرنسية) ١٩٨٢ - التاريخ وتتنوع الثقافات (بالفرنسية) ، مع آخرين ١٩٨٤ .

و «اغتيال العقل : محنة الثقافة بين العلنية والتبعية» هو أحدث إسهامات الدكتور غليون في قضية الفكر العربى ، وقد صدر عن دار «التنوير » مؤخرا .

وينقسم الكتاب إلى أربعة أقسام رئيسية ، تأخذ العناوين التالية : زمن الفتنة (في منهج التفكير العربي الحديث) ، زمن الذكورة (في التجاوز الحضاري واسكالية التغيير الثقافي) ، زمن الغربة (في انحلال المدنية العربية واسكالية العودة إلى الأصول) ، زمن الوعي (في الوعي الذاتي ، ونظريّة النهضة والإبداع التاريخي) . ويتضمن كل قسم عدداً من الفصول . تسبقها جميعاً مقدمة ضافية ، وتختمها خاتمة مركزة .

* * *

هل هناك أزمة نهضة عربية؟

يجيب الدكتور برهان غليون ، على هذا السؤال ، بالإيجاب ، مبشرة ، منذ السطور الأولى في « اغتيال العقل » حيث يقرر أن صعود اليمينة الأوروبية ، والغربيّة بعامة ، قد أعاد في العالم أجمع ، نهاية المدنيات الكلاسيكية ، وبداية تحلل بنوياتها الأساسية ، وأدخلها في أزمة تاريخية طويلة ، مادية وروحية . ولم تكن المبنية العربية بمعزل عن هذه الهزيمة التاريخية ، بل كانت في قلبها .

فمقدمته « أزمة التقدم العربي » استعرض الدكتور غليون المحاولات التي مهدت إلى البحث عن توازنات جديدة – بعد انهيار الإمبراطورية الإسلامية – عقلية وسياسية واقتصادية منذ انهيار السلطة العثمانية ، بحافز مقاومة خطر التحلل انكماش والتلاشي تحت ضغط المرحلة الاستعمارية التقليدية .

من هذه المحاولات ، كانت هناك تجربتان بارزتان :

الأولى : هي تجربة محمد على ، التي كانت أولى هذه المحاولات وأكثرها طموحا . هذه التجربة التي سقطت تحت ضربات التدخل الأجنبي الغربي « لأنها بقيت حركة عسكرية بiroقراطية وفوقية عاجزة عن تعبيئة الطاقات العربية الفاعلة في تلك الحقبة ، والموزعة في معظم أرجاء الإمبراطورية العثمانية الواسعة » .

والثانية : هي تجربة الثورة الناصرية .

ومع هذه المحاولة ، من الأخرى ، فشلت لأن نظامها « كان يشك في المبادرة العقلية والإيديولوجية ، ومبala إلى محو كل ما سبقه ، وضعيف التقدير لأهمية العوامل الاقتصادية ومشاكل الاستقلال الاقتصادي والتنمية ، فلم يقبل من الفكر والإيديولوجية إلا ما يدعم مركزه السياسي . ولم يقام في مجال التنمية إلا بما يقوى من مركزه الاجتماعي ويحفظ له قاعدة الولاء ، التقليدية أو الجديدة » .

انهيار هاتين المحاولاتين أعاد المجتمع العربي إلى أزمته المفتوحة .

ما هي هذه الأزمة المفتوحة ؟

هي انهيار التوازنات الاجتماعية والإقليمية . التي خلقهما

و ضمنها النظام القومى ، و انفتاح الصراع من جديد بين مختلف مكونات الجماعة العربية : الفكرية والسياسية والاجتماعية والدينية والأنسانية ، على مصراعيه ، من أجل اعادة توزيع الثروة والواقع السياسية والاجتماعية ، ومن ثم : انحلال روابط التضامن الداخلى والاقليمى . و انفلات القوى دون ضابط ، والجنوح نحو سياسات الانكماش على الذات وخدمة احتمال الأنانية ، أى زوال العام وصعود الخاص الى مقدمة المسرح الاجتىءى .

ويستعرض الدكتور غليون ، هنا ، مظاهر الأزمة الراهنة ، ويفسر عجز المجتمع العربي عن طرح البديل للخروج من المأزق ، وتحديد معالم سياسة قومية بديلة . وينتقد ، وبالتالي ، النظارات المتعددة لتفسير الأزمة وتحليلها . هذه النظارات التي « تتنسم بغياب الوعي الموضوعي بابعاد المشكلة الاجتماعية والتاريخية ، وغياب الرؤية الواضحة والنصور السليم و التفسير المقنع الذي يخالق اراده الفعل ، ويفتح افق العمل . وبيثت في الانسان الامل » .

اما قوى التغيير الاجتماعية التي توجد في الوضع العربي ، فإن ضعفها الرئيسي - عند الدكتور غليون - راجع الى ضعف الحركة القومية والمعارضة السياسية في العديد من البلدان العربية . هذه الحركة التي ما زالت تقطن من نفس المنطلقات الفكرية وايديولوجية للنظم القائمة ، وكل معركتها مازالت مرکزة على تأكيد تفوق النظام القومي العربي (الناصري) السابق على النظم اليمينية القائمة . وهي معركة خاسرة سلفا ، لأنها تدافع عن الماضي ، وعن نظاما فقد مصداقيته لاته بالضبط ، لم يستطع أن يثبت جدارته وفعاليته .

المطلوب الآن - وتلك دعوة « اغتيال العقل » الكبرى - ليس اصلاح النظام القومى ، بل التفكير من جديد بهذه الازمة التاريخية ، ودراسة الردود التى قدمناها فى اكثر من قرن . ان المناخ الان مؤهل لهذه المسائلة ، فالمتحتم العربى اليوم شهد « اكبر مراجعة فكرية » تترز فى الحرارة

على طرح موضوعات جديدة ، أو العودة الى طرح المسائل الكبرى التي طرحتها على انسفنا في عهد للنهاية الاول ، وتعبر عن حاجة الفكر الى ان يعيد فحص مفاهيمه خطوة أولى على طريق « اعادة تأسيس » نفسه كمكر فاعل وايجابي .

و « اغتيال العقل » - في هذا السياق - هو مشروع الدكتور برهان غليون في عملية الفحص واعادة التأسيس والمراجعة ، التي يدعو اليها الفكر العربي الراهن ، دعوة حارة .

على أن هذا الكتاب ، كوحدة ، هو بداية مشاركة كبيرة ، يميز فيها الباحث بين ثلاث مسائل رئيسية هي : المسالة الثقافية - والمسألة السياسية - ثم المسالة الاجتماعية . ومشروع الباحث يبدأ بالمسألة الثقافية ، التي يجسدها « اغتيال العقل » . وهو يفسر الابتداء بالمسألة الثقافية بسبعين :

١

الاول هو أن مسألة الثقافة ، والصراع على تقدير مكانة الثقافة العربية في النهاية ، كانت وما تزال ميدان النقاش الرئيسي بين المثقفين العرب حول مشاكل النهوض والتقدم .

والثاني هو أن العقل يستطيع أن يطل من الثقافة ، باعتبارها مجموعة القيم العامة التي تلهم سلوك الجماعة وممارستها الفكرية والسياسية والاقتصادية ، على مجمل البنية الاجتماعية .

كانت هذه هي الملاييع العامة للارضية النظرية التي قدمها الدكتور غليون في مقدمته « ازمة التقدم العربي » والتي سوف ينطلق منها في صلب بحثه المستفيض ، مستهديا بها في اعادة فحص أسئلة واجابات النهاية العربية الأولى والمرتقبة .

ونظرا لهذه الأهمية البالغة التي يحتازها هذا المنطلق النظري ، فإنه ينبغي علينا - منذ البدء - أن نتوقف ببرهة قصيرة ، نسوق فيها ملاحظة ضرورية على تفسير الباحث للابتداء بالمسألة الثقافية دون المسالتين الآخرين .

مؤدى هذه الملاحظة هو الخشية من أن يصل تقدير المسالة الثقافية الى حدود تفسير « الاجتماعي بالثقافة » فتنقلب بذلك الصلة الصحيحة بين المسالتين .

صحيح ان الصراع الثقافي كان هو الصراع الأكثر بروزا في حوار المثقفين العرب ، لكنه لم يكن كذلك ، لذاته ، بل كان كذلك لاته كان - دانها - بمثابة « الكناية » عن ما يعبر عنه من صراع اجتماعي .

ان تفسير « الثقاف بالاجتماعي » - لا العكس ، كما يشي منظور الدكتور غليون - يعصمها من مثل هذه المقوله المقلوبة التي ينطلق منها . ليرى أن الثقافة هي التي تلهم سلوك الجماعة وممارستها السياسية والاقتصادية .

والواقع أن هذا المنظور « الفوقي » سيطر برأسه الفينية بعد الفينية ، في مناطق عديدة من بحث الدكتور غليون ، ليطبعها بطبع « فكريو ثقافي » مغصول عن جسمه الاجتماعي الأصلي .

* * *

يبدا الدكتور غليون تحليله التشريري لنهج التفكير العربي الحديث . فيرى أن المشكلة الأساسية للثقافة العربية أصبحت هي التناقض بين الحداثة والتقاليد ، بين المعاصرة والأصالة .

ضمن هذا التناقض تعددت المواقف والأراء ، واحتللت التحليلات . بين من ينكر على الثقافة العربية احتواها على قيم التقدم والتغيير ، ومن يؤكّد فيها على عناصر هذا التقدم ، وبين من يدعو إلى تجاوزها واقصائها عن موقعها الاجتماعي المميز ، ومن يطالب باحيائها وتدعيم مركزها ضمن الجماعة القومية ، بين من يرفضها كتساءلة للتقدم ، ومن يقبلها كأساس له .

وقد اتخذ هذا الحوار / الصراع مراحل وصوراً عديدة ، كان أهمها في نهاية التراث الماضي ، حينما صارت صراعاً حاداً بين المثلية الإسلامية والأنعموية التطورية الاجتماعية (جمال الدين الأفغاني × على أحمد خان ، محمد عبده × فرح آنطون ، شكيّب أرسلان و محمد كرد × لطفي السيد وشبلی شمیل وسلامة موسى و طه حسين) .

كان هذا الصراع يجسد الانجداب بين قطبين : رفض الغرب لتأكيد الذات ، ورفض الذات لتأكيد الحضارة والإيمان بها والاندماج فيها .

ينطلق الثاني من الاعتقاد بعالية الحضارة ، ويرى أن تأخّر العرب كامن في تمسكهم بثقافتهم والقيم النابعة منها . وينطلق الأول من الإيمان بأن الحضارة الراهنة هي حضارة غربية محبّة ، وأن تعميمها

لا يحمل في ذاته الا مصادرة تاريخ الشعوب الاخرى وقتل ثقافتها
وازالتها من الوجود .

ان خطورة هذا الصراع ، فيما يرى الباحث ، تأتى من أنه يكاد ان
يشق المجتمع العربى الى فريقين ، بل أن يشق الواقع العربى ذاته على
نفسه ويحيطه في صراع ذاتي دائم ، يمنعه من اية حركة ايجابية ويفصل
عليه كل آفاق التغيير .

على أن السؤال الذى يطرح نفسه في مواجهة الباحث هنا : هل
هذا الصراع حقا ، صراع ذاتى ؟

ليس تعبيرا عن تيارين اجتماعيين واضحين : تيار الدعوة للتغيير
والتقديم (على ما يشوب بعضه من تطرف) ، وتيار الثبات والجمود
(على ما في بعضه من أصلحة) ؟

في هذا الضوء ، لن نجد أن هذا « الانقسام » سمة يختص بها
مجتمعنا وحده ، اذ هي سمة حالة من سمات المجتمعات الطبقية ، التي
تدعى احدى الطبقات فيه إلى واقع اجتماعي وایديولوجي ثابت جامد
لصلاحتها ، بينما تدعو الطبقة الأخرى ذيئه إلى التغير الاجتماعي
وایديولوجي لصلاحتها ، كذلك .

ولقد كانت هذه « الثنائية » موجودة ، قبل « النهضة الأولى »
بزمان بعيد ، أيام نهضة الحضارة الاسلامية المبكرة ، حيث تصارع ،
أيضا ، هذان التياران الاجتماعيان الثقافيان .

* * *

ما يرصده الدكتور غليون على طبيعة الصراع في النهضة الأولى ،
الحديثة ، هو ما يجده – كذلك – يصبح الجمود الراهنة ، اذ ما تزال
هذه الجهود الحالية غير قادرة على الخروج من آلية المعارضة المستمرة
بين القديم والحديث ، وكثيرا ما تقوم هذه الجهود على المقارنة الشكلية
بين قيم الثقافة العربية وقيم الثقافة الغربية لاثبات تفوق هذه او
تلك .

ان العقل الذى يناقش هذه الازمة ، بالطريقة التى سلفت ، هو عقل
« سجالى » – كما يصفه الباحث – حفه تأكيد المواقف وتثبيتها ،

متوسلا بحجب المسائل الحقيقية وتضييع جوهرها ، بما يؤدي - في النهاية - إلى افراج الممارسة النظرية من محتواها العملي وابعاد الرأي لأعماق عنها . إن هذا العقل السجالي التغبيبي هو ، نفسه ، مظاهر رئيسي لازمة الفكر العربي .

ما صفات هذا ، العقل السجالي ، ؟

انه يقوم على عناصر وآليات أربعة هي : الاختلاط المنهجي ، والسكولستيكية (انفلات العقل داخل اطروحات وقضايا تبلورت في وضعية وحقبة معينتين ، وتختصر تحليل الواقع إلى تحليل الأنظمة الشكلية والصورية للتفكير ، وتنتهي إلى قياس الواقع العملي على الواقع النظري) ، والرؤية التجزئية ، والتهرب من المسؤولية (أبرز مثال لها عند الباحث أن الفكر العربي اليساري نم تحصل له مراجعة نظرية جديدة حتى الآن) .

في مقابل هذا العقل السجائي ، يطرح الدكتور غليون « منهج النقد الموضوعي » . وهو النهج الذي يتصف بالخروج من التعميمية إلى التمييز ، وبأناظرة العافية التي يقتضي النهج السليم فيها الاعتراف باستقلال الموضوع عن الفكر وقيامه ذاته ، وبين للموضوع عقلانيته أو منطقه الخاص ، وإن له قوانين تحدد وجوده بمعزل عمنا ، هي القوانين الموضوعية .

إن هذا النهج الموضوعي ، سيكون واضحقصد ، غالبا للأمس ، ومن ثم قادر على الوصول بنا إلى نتائج حقيقة ودافعه .

* * *

في مقالة « زمن النكسة : في التجاذب الحضاري والشكلية التغير الثقافي » يقدم الدكتور غليون تحليلا مطولا لعلاقة الثقافة بالحداثة ويقدم نقدا للنظارات الفكرية التي تحلل الثقافة : سوا ، تلك التي تجعلها رديفا لتبدل الوعي الإيديولوجي ، أو تلك التي تتضمن عليها طابعا ماهويا وجوهريا يمنع الباحث من ادراك تحولاتها ويحرمه من امكانية فهم تطور المجتمع نفسه .

فالنظرة الأولى : تلغى كل استقلال ذاتي وقومية متميزة للثقافة ، وتحولها إلى عدد لا متناه من الرؤى والافكار والتيارات .

والنظرة الثانية : تلحق زمانيتها بزمانية الواقع المادي وتحرمها من كل ديناميكية خاصة وذاتية لتطورها .

وكلامها تعنى تقليلص الثقافة الى مظهرها الذاتى البحث .

ويعرض الدكتور غليون ، من ثم ، لجدل الثقافة والحضارة ليرى انه من الضروري التمييز بينهما ، حيث ان كل ثقافة ليست مؤهلة ذاتياً وموضوعياً لكي تكون ثقافة الحضارة ، أي الثقافة التي تستقطب الابداعات والمكتشفات الفعلية والتكنولوجية للبشرية . ومن هنا ، فهو يقرر انه « لا تتخلى جماعة عن ثقافة أو تميزها للثقاف مهما كانت درجة هذه الثقافة من الضعف ، الا اذا قررت الانتحار الذاتي والاندماج في غيرها من الجماعات » .

في ضوء هذه النظرة النقدية ، فان الباحث يرى ان عشاق الثقافات التابعة اليوم ، لا تتبع - كما هو شائع في ادبيات العالم الثالث عموماً ، وفي الغرب أيضاً - من كونها ما زالت ثقافات تقليدية تفتقد النواة العقلانية وتتمسك بقيم الماضي اللاهوتية واليتافيزيقية . بل ان هذا الطابع التقليدي للذى يميزها ليس في الواقع سوى ثمرة مصادرة التطور لديها وحرمانها من مكانتها ودورها في المجتمع ، وفرض التراجع والتقوّع عليها .

وعلى ذلك ، فان كلا الطرفين «التصادين - في صراع فكر النهضة السابقة او الراهنة - هو موقف خاطئ» ، انطلاقاً من ان تحول الدين الى ايديولوجية معاصرة ما هو في الواقع الا الوجه الثاني لتحول المعاصرة الى ايديولوجية دينية ، أي تقليدية ومحافظة .

ان الباحث يرفض الموقفين جميعاً :

تحول الدين الى ايديولوجية معاصرة .

وتحول المعاصرة الى ايديولوجية دينية .

من هذه الزاوية ، ينتقد الدكتور غليون «السلفية» بانياً نقاذه على أساس نظرى هو أن للمدنية الحقة بعداً «ذاتياً» هو الثقافة الراسخة والمستمرة والمعبرة عن هوية الجماعة ، أي المعبرة عن تطابق صورتها لنفسها مع واقعها ، وبعداً «موضوعياً» هو مسايرة نظم الجماعة للفائمة مع نظم الحضارة المحسدة للتاريخية والراهنية .

فـ المجتمعات التي فتحت محنيتها ، تتفاوت الثقافة مع الحضارة وبتعارض مطلب الهوية أو الذاتية مع مطلب العاصرة أو الحضارة ، أى تعجز عن التوفيق بين قيم الثقافة المحلية وقيم الحضارة الصاعدة .

يميل الصراع إلى أحد البعدين للحقيقة ، اما إلى البعد « الذاتي » ، واما إلى البعد « الموضوعي » .

بعد صعود الحضارة الغربية ، كان عندنا موقفان : الأول يرى ان العودة للاصول المحلية واحياءها هو المصدر الوحيد الممكن لاحادث مطابقة جيدة بين الثقافة المحلية وبين الحضارة . والثانى يرى ان تبني قيم الحضارة السائدة واستيعاب ثقافتها هو المصدر الاساسى لمثل هذه المطابقة المطلوبة ، وأساس احياء المدنية المهددة .

يخلص الدكتور غليون ، من هذا الأساس النظري ، إلى صياغة جملة من الحقائق تمثل بلورة لنقده للسلفية العربية :

أ - ان الحداثة ، هي النتيجة المباشرة لفقدان الثقافة العربية تدريجيا تحكمها بالواقع وبسلوك الناس والجماعات وافعالهم .

ب - أن نزوع الجماعات التي بقيت بمعزل عن التجديدات الحضارية الكبرى ، إلى مطابقة نماذج حياتها مع النموذج الحضاري السائد عن نزوع أساسى وجوهى تبرره رغبتها في البقاء على مستوى الحضارة والاستمرار في التاريخ والحفاظ على المدنية ، ويفسره شعور الشعوب للضعف بخطر تهميشها التاريخي .

خطأ التيار التراثى ، هنا - فيما يرى الدكتور غليون - يمكن في التهرب من الاعتراف بهذه الحقيقة الكاوية ، ومحاولة اخفائها باطلاق الاتهامات ، التي يمكن أن تكون صحيحة ذاتيا ، عن تعامل أصحاب الحداثة وضلوعهم في الفزو الفكري الغربي ، لكن التي لا معنى لها على الاطلاق من وجهة نظر التحليل التاريخي . وليس من المؤكد - في حقيقة الأمر - أنه كان من المكن المحافظة على التراث العربي المادى والروحى بدون الاستفادة من منجزات ومعطيات الحضارة الحديثة .

ج - الاستمرار في المباهمة بقوة الثقافة العربية القديمة ، وعدم الاعتراف بالازمة الحقيقية ، هو بالضبط ، الطريق الرئيسي لتوسيع

مجال الغزو الفكري والتمكين له ، لا في تأكيد موقعها وتثبيت أقدامها أمامه ، لأنه يشكل تجاحلاً للدعاوى العميقة نحو الحضارة ، ومطابقة آلية بين الحضارة والاستلاب .

د - ان الاعتراف بأزمة الثقافة هو الشرط الأول من أجل فهمها ومعالجتها .

ه - ان الميل الى الحداثة والتحديث لا ينبع ، اذن ، من ترك الثقافة المحلية او مجر التراث او عدم احيائه ، ولا من التخلّى عن الهوية ، بل ان تحويل الثقافة المحلية (واذن ، ايضاً ، الهوية التي هي ثمرتها) الى تراث هو مصدر تفاصيم الميل الى الحداثة ، وزيادة التطلع الى الاندراج في الثقافة العالمية الصاعدة كمنبع للقيم الفعلية ، واطار لتحقيق انسانية الانسان .

ان هذا يعني - كما يقر الباحث - ان النظر الى التراث كمصدر لاحتفاظ بالهوية ، هو حلٌ شكليٌ هروبيٌ .

تصبح القضية ، اذن ، هي : كيف نستوعب الحضارة من أفق ثقافتنا ومنطلقاتها الذاتية ، لا كيف نحمي أنفسنا من الثقافة الأجنبية ؟

و - الصراع بين الحداثة (المطابقة مع المجتمعات المركزية المبدعة في الحضارة) وبين المدنية (الاحتفاظ بالذاتية) هو صراع دائم في كل جماعة . وليس لمقاومة الحداثة في المجتمعات التابعة من مصدر سوى الخوف مما يحمله التحديث من تهديد لكيانها وخطر على ثقافتها .

ويرى الدكتور غليون ، في ختام ندوته للسلفية ، ان أهم ما في التراثية أنها طرحت على الحداثية هذا السؤال :

لماذا كان هناك تحديث ، ولم تكن هناك حضارة ومدنية ، أي نهضة ؟

ولماذا كانت هناك حداثة ولم تكن هناك معاصرة ، أي مشاركة إيجابية ومنتجة في الحضارة وتقدم حقيقي ؟

وسوف يجيب الدكتور غليون عن هذين السؤالين عبر تحليل ونقاش الحداثة ، بعد قليل .

* * *

على أننا نود - قبل أن ننتقل إلى تحليله ونقده للحداثة - أن نتوقف عند الخلاصات السابقة ، التي ساقها الدكتور عليون في نقده «سلفية» ، لنقدم حولها هذه الملاحظات العابرة :

من ناحية ، نلاحظ وضوح التماطج مع التيار التراثي ، على الرغم مما تقدمه من مأخذ عليه ، اذ هي مأخذ «ترشيدية» تهدف إلى لفت نظر السلفية إلى مزالقها حتى تتجاوزها ويستقيم لها النجاح والتحقق .

ومن ناحية ثانية ، نجد الكاتب لا ينفي من حيث المبدأ فكرة ضلوع أصحاب الحداثة في عملية الغزو الفكري الغربي في سياق يشى - عنه - بالطابقة الحتمية بين الحداثة و «التعامل» مع الغزو «الاجنبي» . وهو يغفل - بذلك - ان «الثقافة الأصلية» ، «الماضية» ، التي يضعها في مواجهة الثقافة الحداثية ، لم تكن هي الأخرى خلوا من التأثر بالآخرين ، وبالغرب خاصة ، ولم تكن معزولة في قيمها «الذاتي» نقية من شوائب الاحتكاك . ومع ذلك شكلت روحنا الحية الأصلية وبنت هويتنا الذاتية ، تلك التي يكثرون عنها الحديث .

ومن ناحية ثالثة ، لم يوضح لنا الدكتور عليون طبيعة الأزمة الثقافية التي يريد للتراشية أن تعترف بها : أين تقع هذه الأزمة ، هل هي في ثقافة الشعب ، أم في الثقافة الرسمية التي تروجها النظم السياسية الحاكمة وطبقاتها المساعدة ؟

هل هي أزمة الفكر التراثي ، أم أزمة الفكر الحداثي ؟ أم أزمة «الفكرين معاً» ؟

مرة أخرى ، يطل علينا منهج تفسير الفكر بالفكر ، واغفال للبعد - أو الأصل - الاجتماعي للنظر النقدي .

ومن ناحية رابعة ، نلاحظ أن الباحث دانم الحديث عن الهوية الخاصة وعن الذاتية للحضارية التي ينبغي علينا أن نستوعب الحضارة من خلالها ، بدون أن يفسر لنا : ما هي خصائص وطبيعة هذه «البوية» وتلك «الذاتية» ، الخاصة لنثقافتنا العربية ؟ كما لو انهما ، حقيقة مسبقتان ، لا يحتاجان لإعادة نقاش وفحص ومراجعة .

هل هذه الهوية «طبيعية» - أزلية أبدية ، لا تتغير ولا تريم ؟ أم هي جملة من السمات التاريخية الاجتماعية ؟ ومن ثم ، يمكن

أن تتغير بالتغيير التاريخي الاجتماعي . أو أن تأخذ - على الأقل - تحليات متنوعة متعددة .

ومن ناحية خامسة ، نلاحظ أن الدكتور غليون يتحدث دائماً عن الحداثة كمرادف ، للمطابقة مع المجتمعات المركزية المبدعة في الحضارة ، في الغرب ، لا باعتبارها شوقاً اجتماعياً تاريخياً تطورياً أصيلاً ، تستشعره الجماعة وتتنزع اليه ، وإن استفادت واستنمدت بالتجارب السابقة والمائلة في العالم .

ومن ناحية سادسة ، نلاحظ أنه ، بسبب من منهج تفسير الفكر بالفكرة ، يقرر أن مقاومة للتراثية للحداثية لا سبب له سوى خوف التراثية من فقداننا لهويتنا ومن انهيار كياننا الخصوصي . ومن ثم ، فلم يذهب إلى الاعتقاد بأن مقاومة التراثية للحداثية يمكن أن تكون اتجاهًا فكريًا يعبر عن تيار اجتماعي سكوني في الواقع ، يسعى لتأييد الراهن وجعل الماضي وتجسداته في الراهن ، ديمومة أبدية ، من واقع الحرص على مواقف اجتماعية مستقرة تکبح تقدم المجتمع ، لأسباب سوسيو/إيديولوجية قبل أن تكون مجرد خوف على ضياع الهوية الذاتية المتميزة .

ومن ناحية أخرى ، نطرح نفسؤلا معاكسا :

لماذا لا نقول ان اهم ما في الحداثية انها طرحت على المبنية
هذا السؤال : لماذا كانت هناك سلفية ولم تكن هناك أصالة ؟ لماذا
كانت هناك دعوة للخصوصية وللنفس على المثال التراشى القديم المزدهر
ولم تكن هناك هوية مزدهرة ولا انجاز حضارى مماثل للنموذج السالف ؟
ولماذا انهار الوضع العربى على الرغم من الدعوة التراشية (وهى أقدم
وارسخ من الدعوة الحداثية ، وظروفتها أرحب وأرضتها أوسع) التي تتمثل
القيم الماضوية السامة ؟

الا تضمننا هذه الاسئلة ، مجددا ، امام ضرورة البحث عن
«الاتجاهات» لتفصيل «الفكري» ؟

— 1 —

« زمن الغربة : في انحلال المدنية العربية واسكالية العودة الى الأصول » هو القسم الذي يختص بنقد الحداثة العربية ومفاسيم العقلانية والعلمية في النهضة العربية .

كيف أجاب (أو استجاب) العقل العربي الحديث عن سؤال (أو تحدي) الحداثة ؟ ولماذا فشل في هذا التحدي ؟

ينطلق الدكتور غليون في معالجته لهذه التساؤلات من بداية سديدة مؤداها أن أخلاق المجتمع في استيعاب هذه الحداثة وتحويلها من مشاركة سلبية استهلاكية في الحضارة إلى مشاركة ايجابية وفعالة ، لا يرجع إلى الوعي ، وإنما إلى الغلبة للفعلية للنظم الاقتصادية والعقلية للرأسمالية .
نظام اجتماعي .

على أن الباحث ما يلبث أن يفارق هذه البداية السديدة ، مديراً ذهره لها باتجاه التركيز على نقد « الوعي » ولا يولي هذه الفعلية للنظم الاقتصادية والعقلية للرأسمالية كنظام اجتماعي أي اهتمام تفصيلي . وربما يستبقى هذا الاهتمام التفصيلي للجزء الثاني من مشروعه الثالثي ، في كتابه القادم .

على أية حال ، يؤسس الدكتور غليون رؤيته ، هنا ، على التمييز بين الحداثة والنهاية ، فالحداثة هي « انتقال أنماط الحياة والسلوك والانتاج الغربية دون تمييز الى المجتمع العربي » ، أما النهاية فهي التي « تحدد أولويات هذا النقل ، أي تصوّغ استراتيجية العمل الجماعي . وتختار بين الجوهر والعرض » . ومن هنا « فإن النهاية كنظريّة هي ، حاولة لعقلنة هذه الحادثة الداخلية الى الحياة العربية ، أي اخضاع الحداثة لمعايير اجتماعية (وحدة الجماعة) ، وأخلاقية (نجاعة القيم الإنسانية) » .

ويستعرض الباحث رؤى الاصلاحيين والحداثيين بدءاً من الكواكبى وجمال الدين الأفغاني والطهطاوى ، مروراً بشبلى شمبل وسلامة موسى وطه حسين ، حتى زكي نجيب محمود وحسن صعب وأدونيس ونديم البيطار وياسين الحافظ ، ثم عبد الله العروى والطيب تيزينى ومحمد عابد الجابرى .

ويخلص من هذا الاستعراض الى تقديم نقده للحداثية :

من ناحية ، كانت الحداثة ترى أن الأخذ بالثقافة الغربية هو شرط كل تقدم (شبلى شمبل) . ومن ناحية ثانية ، وقعت في عدم التفريق بين الحداثة (التقنية) وبين النهاية (الحضارة) . ومن ناحية

ثالثة ، فان الحداثة كانت ترى ضرورة الانقلاب على الواقع القائم وعلى منظومة القيم التقليدية (حسن صعب) . ومن ناحية رابعة ، كانت الحداثة ذات طابع علمي لا علمي . ومن ناحية خامسة ، فهى لم تفرق بين الحداثة كسياسة وممارسة يومية ، وبين للنهضة كمشروع تاريخي اجتماعي . ومن ناحية سادسة ، فانها دعت الى اولوية انتهاء التراث (زكي نجيب محمود ، حسن صعب ، ادونيس) . ومن ناحية سابعة ، فانها تعطى شرعية للعنف . ومن ناحية اخيرة ، فهى نخبوية ومنعزلة .

بسبب هذه التغيرات التي ساقها الباحث - من منظوره - فقد حصل انقلاب على الحداثة ، وعادت القضايا نفسها تثور : التراث والاسلام والعلمانية وتحديث الفكر ونقد العقل ، وفشل المجتمع في استيعاب الحداثة . ويخص الدكتور غليون المتquin العرب الحداثيين بدور مساعد في هذا الاخفاق ، بنسجهم للايديولوجية التي غطت هذا الفشل ومنعت الواقع من الكشف عنه وتفكيك آلياته الفاعلة .

وقبل أن نسوق بعض الملاحظات على هذا النقد المزعزع الذي قدمه الباحث للحداثة والحداثيين ، نود أن نشير الى عدم دقة انباطان الدعوة الى « اولوية انتهاء التراث » على زكي نجيب محمود وحسن صعب وأدونيس .

فدعوة زكي نجيب محمود الأساسية هي التعامل مع المجالين . الروحى العقidi من ناحية والمادى العصرى من ناحية ثانية ، بمعايير وخصائص كل مجال ، منفصلا عن الآخر ، بحيث نخلص الى نوع من « التوثيق » بينهما ، يحفظ لكل منها سماته وضروراته المميزة ، بدون خلط أو تعميم . ودعوة حسن صعب الأساسية ، هي تحديث العقس والفكر التراشيين بحيث نحيى من عناصر التراث ما يساعد على نهضة وتقديم الحاضر والمستقبل . ودعوة أدونيس الأساسية هي جدل الانقطاع والاتصال مع التراث العربى ، بحيث تتوافق مع عناصر « الابداع » والتجدد والتحرر فيه ، ونقطع عن عناصر « الاتباع » والجمود والعبودية فيه : لا قطيعة مطلقة ، ولا انعاماج كلی .

اما تفسير الدكتور غليون لأسباب فشل الحداثة في استقطاب المجتمع ، وعدم استمرارها فيه بنجاح ، فهو تفسير يعتمد المفهوم « التقني » البحث للحداثة بما يجعلها قريبة من « التكتولوجيا » ، طورا ، ويعتمد المفهوم السياسي العملى للبحث لها ، بما يجعلها قريبة من معنى « التكتيك » اليومى ، طورا آخر .

وهو ، في كلا المعينين (التكتيكي والتكتيكي) يغض النظر عن أن الحداثة ، في معناها الحق ، « رؤية » عقلية وروحية واجتماعية وأبداعية ، لا مجرد منتج تقني أو شكل يلبي أو يركب أو يستعمل ، وأنها - بذلك - نظر « استراتيجي » لعلاقة المكان بالزمان ، الوطن بالعصر ، علاقة الناس بتاريخهم وواقعهم : الطبيعي والاجتماعي ، لا مجرد عن « تكتيكي » لحظي .

ونتيجة لتركيز الدكتور غليون نقده المزع للحداثة نفسها والحداثيين ، فإنه لم يول عنایة - ولو محدودة - لدور النظم العربية الديكتاتورية في قطع الطريق على الحداثة والتحديث . إن الحداثة ليست هي التي انجحت الديكتاتوريات العربية ، بل الأصح هو أن نقول إن التخلف هو الذي أنجب هذه الديكتاتوريات ورسخها وتركها تتعمق وتنهيمن .

وبالمثل ، فإنه لم يول عنایة للهزيمة العسكرية السياسية العقلية التي منى بها النظام القومي العربي ، بما خلقته هذه الهزيمة الشاملة من مناخ صالح لترعرع النزع السلفي والميتافيزيقي والماضوي في تفسير الهزيمة ، بابتعادنا عن الفمودج القديم .

كما غض النظر عن عامل صعود النظم « القومية » « الوطنية » - قبل حلول الهزيمة - وسيطرتها على إدارة المجتمعات العربية ، و « تغييرها » الحداثة العربية لصالحها (بالقهر حينا ، وببريق المجز الوطني والاجتماعي حينا آخر ، وبالديماجوجيا في كل حين) ، فدمرتها حين تدمرت ، بوقوع المطرقة على الجميع .

ثم غض النظر - بعد ذلك - عن الردة الاجتماعية والوطنية والسياسية التي سارت فيها النظم العربية ، وما صاحبها من قيم مضادة : تحقر العمل والعقل والنظر ، وتجدد المشروع الفردى والنزع الاستهلاكى والروح البراجماتى البغيض .

وهي كلها قيم ضد / حادثية .

وقد رافق كل ذلك غياب المشروع الوطنى الاجتماعى الذى « يسيئ » هذه الحداثة ويحميها ويدفعها للأمام .

فليست للحداثة قوة سحرية ذاتية . إن قوة كل حداثة مستمدّة من سياقها الاجتماعى والحضارى .

وليس صحيحاً - من ثم - ما تشي به نقدات الدكتور غليون من المطابقة بين الحداثة والسلطة ، أو الایحاء بان الحداثة كانت في السلطة ، تنبع أو تفشل في تجوييل المجتمع الى الحضارة والنهضة ، وتكون محاكمة لها - على ذلك - عادلة .

ان اغلب مراحل وفترات ما يسمى العصر العربي الحديث ، تؤكد ان الحداثة والسلطة كانتا على طرق نقىض ، وأن الاتجاه القوى والأرسخ والأكثر استمراً وعضوية في السلطة العربية ، كان الاتجاه السلفي التقليدي .

وهنا نصل الى الملاحظة الاساسية على نقد الباحث للحداثة . فقد تعامل الباحث مع « الحداثة » باعتبارها كتلة واحدة ، متجانسة ، مصمتة ، صماء . وهو ، بذلك ، يغفل حقيقة ان الحداثة ذات طابع اجتماعي ، وأنها لذلك تتجسد ، في المجتمع المنقسم طبقياً ، في « حادثات » متعددة ومتباينة .

ومن هنا ، يصبح من الجور النظري ، عدم التمييز بين حداثة البرجوازية وبين الحداثة الثورية ، ومحاسبة الحداثة الثورية بما يشوب الحداثة البرجوازية من شوائب : المثالية أو التقنوية أو التجزئية او الاصلاحية او الانعزال .

وأغلب الظن أن الباحث قد مزج بين « الحادثتين » ، ليسهل له ، نظرياً ، مجاء الحداثة برمتها ، والثورية منها خاصة ، والاقرار بفشلها ، وباحتاجنا الى نظرية بديلة .

* * *

بنفس المنهج الذي نقد به الحداثة العربية ، ينقد الدكتور غليون العقلانية العربية . فما هو - عنده - مأزق هذه العقلانية العربية الحديثة ؟

يشخص الباحث هذا المأزق فيما يلى :

ا - أن منظومة القيم الثقافية الجديدة دخلت المجتمع ، عن طريق مثقفين بعيدين نسبياً عن الشعب ، والفنانات الشعبية ما تزال متمسكة بمنظومة القيم التقليدية .

ب - أن النزعة العقلانية دخلت مجتمعنا قبل أن تتطور وتنمر طبقة جديدة منتجة ، أى قبل أن يظهر نموذج انتاجي واقتصادي جديد .

ج - حاولت هذه الفئات النخبوية التي أدخلت العقلانية أن تستخدم هذه العقلانية لتخليد سيطرتها وسيادتها وتأمين ركود العلاقات الاجتماعية واستمرار النظام الاجتماعي القديم .

د - دخلت كعلم وتقنية وايديولوجية ، ضد كل قيمة ومعيار وكل ما يشكل نبعا عميقا للثقافة كمصدر اجماع .

ه - دخات كحليف للطبقات العليا وللغرب المستعمر .

و - دخول منظومة القيم الجديدة هذه حمل معه - وهو يعكس ظهور طبقة اقطاعية مترفة مرتبطة بالسوق الغربية - خطر السيطرة القومية الأجنبية على المجتمعات الإسلامية وأكد هذا المسار النمو ذو الطابع الكومبرادوري التجاري والسمسارى للرأسمالية الإسلامية والعربية .

فبقدر ما كانت الأفكار العقلانية تحطم إلى تقوية سلطة أبناء العائلات المسيطرة والفئات المتنفذة التقليدية ، كانت تخرج الشعب من الساحة السياسية والأدارية والعقلية والاقتصادية ، وتحرمه من امكانية فهم ما يجرى ومراقبة التحولات الجديدة .

وبصرف النظر عن بعض الجذئيات الدقيقة في تشخيص الدكتور غليون لازمة العقلانية العربية الحديثة ، فإن منهج هذا التشخيص هو نفسه منهج نقه نقده للحداثة العربية .

على أن ما نود أن نلفت النظر اليه ، هنا ، هو أن معنى هذه العناصر التي يرصدها الباحث للمأزق ، تشير بوضوح - ربما على غير ما يريد - إلى دالة كبيرة .

مؤدى هذه الدالة هو أن مأزق العقلانية العربية الحديثة ناجم من أنها كانت « أفكارا عقلانية ، من دون ثورة عقلانية اجتماعية سياسية (برجوازية) ، والمأزق ، اذن ، ليس مأزق الفكر العقلاني ، بقدر ما هو مأزق مجتمع لم يصل به تطوره الاجتماعي إلى « الثورة للبرجوازية » الكاملة ، بخصائصها الديمقراطية والوطنية والتحريرية والتحديثية .

ولم تكن تلك ، بالقطع ، مهمة العقلانيين ، فلم يكن العقلانيون هم السلطة ، ولم يكن من مسؤوليتهم خلق « طبقة جديدة منتجة أو نموذج انتاجي اقتصادي جديد » .

هذه هي أزمة البرجوازية العربية ، كما يقول الفكر السياسي التقديمي الراهن ، الذي يوجه له الدكتور غليون سهام النقد .

ان المأذق ، هنا ، هو مأذق النظام العربي الحديث ، او العقلانية البرجوازية ، او الانظمة الوطنية البرجوازية العربية ، التي نشأت بدون ثورة بنيوية كاملة في هيكل المجتمع تتنقله من التقليد الى التحديث ومن النقل الى العقل ، والتي نشأت في حضن الرأسمالية الكومبرادورية والاقطاعية المبرجزة التي يشير اليها الباحث ، والتي نشأت في ظل تطور فكرة الاستعمار والامبراليية التي لم تعد تسمع للرأسماليات الوطنية بان تستقل بسوقها الرأسمالي استقلالاً حقيقياً .

هذا هو الوضع المشوه لنشوء، النهضة البرجوازية الحديثة في المجتمع العربي ، الذي الحق الضرر بعقلانيتها وخرابها من الداخل . ومن هنا ، فان مرض النظام الاجتماعي العربي ، امراض العقلانية العربية الحديثة ، وليس العكس ، دما يريد لنا الدكتور غليون أن نفهم .

* * *

يبسط الدكتور غليون للبديل الذي يقترحه ، في «**الوعي الذاتي ، ونظرية النهضة والإبداع التاريخي**» ، منطلاقاً من خلاصات ما سبق أن حلّله وفصله عبر الفصول السابقة .

فيرى أن نشوء الحداثة مستقل عن «وعي بها» ، وعن الايديولوجية التي أطلقت عليها هذا الاسم ، ولكن الحداثة بتحولها الى ايديولوجية فقدت طابعها الموضوعي وتحولت الى دعوة عقلية ، فصارت تداعع عن «مشروعية وجود الفئة الاجتماعية المتماهية معها ، والنظام الاجتماعي الذي يتيح لها» .

ويرى ان الحداثة اجهضت لأنها عكس تطلع الأمة ووحدتها . وأن محاولة الحداثة مقاومة البنى الثقافية التقليدية ، التي تشكل ثقلاناً نوعياً يمنع الجماعة من التحول الى ورقة في مهب الريح ، هي سبب آخر من أسباب هذا الاجهاض .

على ذلك ، فان مهمتنا الأساسية - عند الدكتور غليون - ليست دقد الفكر التقليدي ، فقد فعل ذلك الاصلاحيون ، بل نقد فكرنا نحن ،

فکر الحداثة ، خلال أكثر من قرن . والمطلوب هو تحليل المشاكل التي تثيرها الحداثة للخروج منها بنظرية تتجاوز تبديل التقنيات لتصب في تقييم وأهداف وغايات اجتماعية مقبولة ومحددة .

فأصل التخلف - كما يذهب الباحث - ليس استمرار تأثير التراث ، إنما هو بقاء هذه الحداثة نفسها غريبة ومغربة .

والشكلة ، إذن ، ليست في التراث ولا في الحضارة . بل هي في لذنظام الثقاف الذي طورناه نحن في القرون الحديثة من أجل استيعاب هذه الحضارة وهذا التراث . ولا بد - من ثم - الانطلاق من نقد التراث او تحويله ، إلى نقد العقل ، عقل الحداثة وفکرها .

ان النقاش الدائر من سنوات حول تصصيل الواحد وتحديث الموروث ، جعل منه الاول التوصل الى اتفاق او توافق ما بين العنصرين : للتراث والغرب . وهو توافق لا يهدف الا الى القفز على مسألة النهضة وتغييبها والتي استبدالها بحداثة هي « انحراف في دائرة التغريب والتبعية والتقليد » حتى « تمزقت الذات العربية . وضاعت بين نداء الماضي الذي يعدها بيهوية ثابتة . وفتنة الحداثة التي تغريها بحضارة ناجزة » .

ومن هنا ، فان وجود الذات العربية ما زال وجودا سلبيا ، لانه يفوم على نفي العلاقة الاصلية « الوحيدة » التي تكون تاريخية هذه الذات ، وقسيمة لابداع الوحيدة التي تدعوها للعمل والمبادرة والتجديد وتجاوز ، وهي العلاقة المتناقضة والمتصارعة التي تكونها كذات قديمة وحديثة في الوقت نفسه ، او كتمسك باليهوية وضمون الى العالمية .

على هذه الارض . يتضح في خاتمة الكتاب « تحرير العقل » . المخرج الكبير الذى يقدمه مشروع الدكتور برهان غليون .

بداية هذا المخرج ، تتطلب فى الاعتقاد بأن أزمة العقل العربى ذاتية من أزمة الفعل العربى . وقاعدة تجاوز هذه الأزمة (أزمة الفعل العربى) هي النقلة الصناعية ، بدون الفاء العقل . وتنجلى ، أيضا ، في ضرورة الوعي الذاتي بالمشكلة ، والاعتراف بأن هناك أزمة حضارية عربية تجعل ثمة تعارضًا بين تحقيق الهوية وتحقيق الحضارة ، بين التراث العربى والحداثة الراهنة . وأن هذا التعارض يخلق انشقاقا في المجتمع والوعي العربى بين عناصره الحديثة وعناصره القديمة . لكن

الوعى النقدى المبدع يقبل بهذا التعارض ، ويعتبر أن مبرر وجود الذات العربية اليوم ومحور نشاطها هو قبولها للتحدي وسعيها إلى تجاوز هذا التعارض .

وبمعنى أدق ، فان تحقيق النهضة يعني استمرار الذات واستهلاك الحضارة في الوقت نفسه . فالنهضة « هي مشروع تحقيق الذاتية العربية بما هي هوية حضارية وحضارة ذاتية » .

وإذن ، فان حركتي البحث عن هوية واكتشافها ، والانفصال وراء الحضارة وتأهيلها ، هما حركتان اصيلتان تكملان بعضهما بعضا .

والخلاصة التي يطرحها الدكتور غليون ، هي أن مصير النهضة ليس معلقا باحياء التراث وحده ، ولا باستيعاب الحضارة وحده . وإنما بالاحتفاظ بهذا التناقض الحى بينهما ، أى بهما معا .

« نأخذ من الحضارة ولا نؤخذ بها ، ونحيي للتراث ولا نحي به » .

هذا هو مشروع الدكتور برهان غليون في عمله الكبير « اغتيال العقل » : استمرار جدل النقisiين استمراراً مبدعاً ومتوازناً وخلقاً .

ولن نأخذ على هذا العمل الكبير انه انتهى - بعد مشوار نكرى جاد وطويل - إلى التوفيق بين الطرفين ، بعد تهذيب كل طرف من شوائبته المنهجية والنظرية . هذا التوفيق الذي انتقده ، منذ قليل ، الباحث نفسه ، إلى درجة انه رأى أن أعمال حسن حنفى وحسين مروة وطيب نيزينى (على ما بينها من تباين) لم تتصف شيئا ، من منظوره الذى رأى فيه أن النهضة ليست بالأساس الا التقرير بين عالمين متناقضين ومختلفين ، عالم الثقافة المحلية وعالم الحضارة ، لا بنفى أحد القطبين ، ولا بالاحتياط على تناقضهما ، وإنما بابداع حلول جديدة .

وكانت هذه الحاول الجديدة عند الدكتور غليون هي الدعوة إلى الحفاظ على جدل النقisiين وصراعهما صراعاً مبدعاً ، يخدم التطور والنهضة والتقدم .

لكن الدكتور غليون لم يناقش - مع دعوته الحارة - هذا السؤال العملى البسيط :

كيف سيضمن - أو ستنضم - استمرار الصراع بين هذين النقيضين
استمرا جديلاً وراقياً ومبدعاً ؟

هل ستتضمن السلطة الحاكمة ؟ وهل السلطة الحاكمة محايدة بين
الطرفين لتضمن استمرار صراعهما خلاقاً راقياً ؟

وإذا كانت منحازة لأحد الطرفين . فمن سيضمن له ، أو لنا .
الا تصنف هذه السلطة الصراع بين الطرفين ، بضربة واحدة ، لصالح
أحد الطرفين ، أو ضدّها معها ؟

وهل يمكن أن نأمل في استمرار الصراع الفكري - والاجتماعي - بين
النقيضين ، قبل أن تتوفر شروط ديمقراطية صحية ، تعتمد بتعنّد الرؤى
وتتنوع الاجتهاد والاعتقاد ؟ والتتمثل الاجتماعي والفكري ؟

وهكذا ، سنجد أن مناط المشكل كله ، هنا ، أمران :

أ - مسألة السلطة ودورها وموقعها وتوجهها ومسؤوليتها ، أي .
النظام الاجتماعي / السياسي / الثقافي .

ب - ومسألة الديمقراطية ، أي حرية التعبير والاعتقاد والتنظيم ،
التي تضمن الا تتدخل السلطة تدخلاً عنيفاً حاسماً لتحظيم هذا الجدل
للراقي المنشود ، وتضمن - كذلك - عدم انتصاف أحد طرق الجدل على
الطرف الآخر بالارهاب والتصفية الجسدية ، أو بتکفیره واحلال دمه
على الطريق .

بل ان مسألة الديمقراطية ستتضمن - من الاصل - أن يحصل
التطابق بين الفكر القائد للمجتمع وبين قيادة المجتمع الفعلية ، حتى
لا يستمر الشرخ الدائم : الفكر النهضوي بعيداً عن القرار والتنفيذ
والتحقيق ، ومع ذلك يوجه إليه الاتهام بالقصور والتخرّب والعزلة
وتدعيم السلطة والنظام الاجتماعي .

والواقع أن هاتين المسالتين (مسألة السلطة ، ومسألة الديمقراطية) ،
لم تحظيا من الدكتور غليون في « اغتيال العقل » بعناية كبيرة ، بينما

عما - في حقيقة الأمر - شرطان أساسيان سيشرطان نجاح أو فشل هذا الصراع الخلاق بين النقيضين في البديل المرتقب .

ولعلهما لم تحظيا بعناية كبيرة ، بسبب اندراجهما في صلب واحد من الجزئين القادمين من مساهمة الدكتور غليون الشاملة ، حيث سيختص الجزءان القادمان بالمسألة السياسية والمسألة الاجتماعية ، بعد أن استهل في « اغتيال العقل » بالمسألة الثقافية ، ليكتمل لنا في نهاية المسادمة الثلاثية جهد نادر لمفكر مهموم بقضايا تقدم وطنه ، عبر مسالك كبيرة ووعرة . وهو ، لهذا ، يستحق التحية الخالصة ، على جهده البارز ، وان اختلت فيه او معه بعض الآراء .

في العدد القادم

- * عرض نقدى لكتاب محمود أمين العالم « الوعى والوعى الزائف » للدكتور محمود اسماعيل .
 - * ١٥٠ عاما على رحيل بوشكين . ترجمة وتقديم : محمد هشام .
 - * وثائق اعتصام الفاتيin .
 - * قراءة في مسرح الحرب الاسرائيلي : سالم مهران .
 - * قصص : عماد حمودة - قاسم مسعد عليوه وغيرهما .
 - * قصائد : سمير عبد الباقى - أمجد ريان - خالد عبد المنعم ، وغيرهم .
 - * متابعات ثقافية ونقدية (ندوات - سينما - مسرح - فن تشكيلي - كتب - رسائل جامعية)
-

لِمَا حَارَّ فِي الْقِنْيَةِ فِي سَارِخَنَا لِطَعْمِنْ

نبيل فرج

لم تزدهر الحركة التشكيلية في بلادنا ، على امتداد تاريخنا الحديث ، بجهود الفنانين وحدهم ، كأفراد مستقلين لا يمتلكون الا ذاتهم ، وانما ازدهرت بجهود الجماعات الفنية المختلفة ، التي تصدر عن رؤى وأفكار محددة ، وتتحرك في إطار مفاهيم كلية . وتمارس نشاطها في ظل قيم فنية معينة .

ولن نستطيع أن نتعرف على خصائص وسمات وأبعاد حياةنا التشكيلية ، الغنية بالعطاء وتعدد التجارب ، الا اذا تعرفنا - بادى ذى بدء - على هذه الجماعات ، وعلى الاتجاهات التي وجهتها .

بل ان تاريخنا الثقافي او الحضاري لن يفهم جيدا الا بالاحاطة للتامة بهذا الواقع الفنى ، كجزء فعال لا يتجزأ من هذا التاريخ الاحافل .

نعم .. تظل صورة التاريخ ناقصة ، بحاجة الى اكمال ، ما نم نضع يدنا على التيارات الفنية المختلفة ، التي تمثل احد الملامح الأساسية لهذا التاريخ ، ليس في القاهرة وحدها ، او القاهرة والاسكندرية ، وانما في أقاليم مصر كلها .

وحسبي أن انكر ، في هذه الأسطر أسماء الجماعات التي استطاعت حصرها ، دون خطة موضوعة ، خلال معايشتي للحركة التشكيلية

المعاصرة ، لعل أحداً من نقاد الفن التشكيلي ، أو الدارسين في كليات الفنون ، أن يستكمل ، بمنهج متكامل ، خطوطها الناقصة ، ويدرسها بتوسيع ، في بحث علمي رصين ، ما أشد حاجتنا إليه ، قبل أن يلغها ضباب النسيان ، لكي نتعرّف بدقة على الأسباب الموضوعية لوندتها . في الزمان والمكان ، ونوعية تجاربها ، وموقعها من المجتمع ، والتراكم . والعصر ، وما الذي حققه مما وعده به ، وما الذي أخفقت في تحقيقه ، والأسباب التي تكمن وراء كل فعل . . الخ .

ولكن قبل أن نتعرّف على هذه الجماعات ، لا بد من الاشارة إلى أن المرأة المصرية كان لها باع في تشجيع الفنانين المصريين ، يرجع إلى أوائل هذا القرن . وقد أسست على نفقتها سنة ١٩٢٢ أول صالون سنوي لعرض أعمال الفنانين بشارع الانتكخانة في إطار الحركة الوطنية .

وهذه هي أسماء الجماعات والمدارس كما توفرت لي :

* جماعة الخيال :

أسسها محمود مختار سنة ١٩٢٧ بعد عودته من باريس لاتمام تمثال « نهضة مصر » ، ضمت من جيل الريادة : محمود سعيد ، محمد ياجي ، راغب عياد ، محمد حسن ، يوسف كامل . كان الخيال في معتقدها علامة ذاتية الفنان وأصالته ، وجسراً للشخصية المصرية .

* جمعية محبي الفنون الجميلة :

احتفلت سنة ١٩٨٢ بيوبيلها الذهبي ، مرور ٥٠ سنة على إنشائها في ١٩٣٢ . هدفها تنشيط الحركة الفنية ، وتشجيع شباب الفنانين . وتعزيز الثقافة الفنية ، وتنمية التذوق الفني ، باقامة المعارض والمحاضرات والندوات . اهم من رأسها بدر الدين أبو غازى حتى وفاته .

* رابطة الفنانين المصريين :

تشكلت أيضاً في بداية الثلاثينيات من الفنانين : ابراهيم جابر ، أحمد عثمان ، سعيد الصدر ، عزت مصطفى ، عبد العزيز فهيم ، لنااضحة الاتجاهات الاستعمارية في الفن ، بالعودة إلى الجذور العربية ، وتعنى به الأذن المصري القديم .

* جماعة الشرقيين الجدد :

أسسها فؤاد كامل سنة ١٩٣٧ . تبنت مفهوماً جماليًا مفاده أن الفن ليس تسجيلاً ، بل خلق . والخلق يعني اطلاق العنوان للبحث

والكثيف ، واعلاء قيمة المجهول . كان هدف هذه الجماعة الثورة على التقاليد الأكademية للجيل الأول ، من أجل تحديث الفن . سند هذا الموقف يتعدد بعد ذلك مع أكثر من جماعة .

* جماعة الفن والحرية :

أسسها في نهاية ١٩٣٨ رسسيس يونان وجورج حنين . كان رسسيس يونان متأثراً برائد الحركة السيراليية أندره بريتون ، وكان حنين متأثراً بالشاعر الفرنسي جورج بروتون . تكونت تحت تأثير دفاع رسسيس يونان الحار عن حرية الفن والثقافة ، وحق الفنان في تحضيم تقاليد الأكademية ، ودعوته إلى أن « يحيى الفن المتحط » رداً على ما زنه النازيون من أن الفن الحديث فن منحط . كانت الفاشية العالمية في مرحلة من مراحل النمو المتزايد ، تحطم التماهيل ، وتمزق الصور ، وتحرف الكتب ، بقصد إبادة كل طاقة خلاقة على الابداع . وكانت نشرة المعرض الأول والثاني لهذه الجماعة تؤكد القيمة الإيجابية لحرية الخيال السجين ، وتهاجم بلا هوادة الفن « الكلاسيكي المحافظ ، الذي لا يخرج من سوء مستوى الفضل ، ولا من جماله لل بشع » .

ضمت هذه الجماعة من الفنانين : كامل للتلميسيانى ، فؤاد كامل ، انجو أغلاطون التي كانت أصغر الأعضاء سناً ، وانشترك معهم ، في المعرض الأول محمود سعيد بلوحة الشهيرة « ذات الجداول الذهبية والى رسسيس يونان يعود الفضل في غزو بنور السيراليية في الفن المصري ، ثم التجريبية .

* مرسم حامد عبد الله :

كان أشبه بمدرسة ذات منهج فنى ، ظلت مفتوحة ابتداء من نهاية الثلاثينات حتى هجرة حامد عبد الله إلى فرنسا سنة ١٩٥٧ .

ضم المرسم من الفنانين : نظير خليل ، ادوار لحود ، تحية حليم . زينب عبد الحميد ، صفيحة حلمى حسين ، وغيرهم . خرجوا إلى للطبيعة لدراسة تأثير المناخ على الاستيعاب الفنى ، وادراك البعد النفسي للصورة ، وهو الفورم . وضع المرسم أساس النزعة التعبيرية للنابعة من الذاتية المصرية ، مستعيناً بالتراث ، وبصفة خاصة المنسوجات القبطية التي تعد لديهم أول محاولة في تاريخ الفن في الاتجاه التعبيري . وينبغي أن ذكر ، هنا ، أن محمود سعيد كان قد وضع أول لبنة في بناء النزعة التعبيرية .

وفي هذا الصدد ثمة مدارس أخرى أهمها بلا شك « مدرسة الحرانية » (حبيب جورجي وويضا واصف) التي استلهمت البيئة الريفية بملكات أطفالها الفطرية . و « الفن والحياة » لحامد سعيد التي تدعوا لمصرية .

* جماعة الفن المعاصر :

كونها حسين يوسف أمين سنة ١٩٤٦ لتجديد الفن وفق استعدادات كل فنان ، وبحسب نزعته الذاتية التي تراوحت بين التاملات الميتافيزيقية والفرويدية . كان أبرز أعضائها : عبد الهادي الجزار ، سمير رافع ، حامد ندا ، ماهر رائف ، كمال يوسف .

* جماعة الفن الحديث :

نكونت أيضاً سنة ١٩٤٦ من عدد كبير من الفنانين في مقدمتهم : محمد عويس ، جمال السجيني ، جانبية سرى ، يوسف سيدى . واستمرت حتى سنة ١٩٥٥

-

اهتمت بتجديد الفن على أساس مخالفة للأكاديمية . تستلهم فيها الأسلوب الحديثة ، مع الارتباط بقضايا المجتمع ، وبصفة خاصة الطبقة العاملة .

وتمثل سنة ١٩٤٦ وما بعدها صعود الحركة الوطنية ، وتبني التيارات الفكرية اليسارية ، والتطبيع إلى الحرية والعدل الاجتماعي .

* جماعة جانح الرمال :

تأسست سنة ١٩٤٧ من مؤاد كامل وآخرين ، بعد موت جماعة الشرقيين الجدد ، وقدمت معرضها الأول تحت عنوان « الأعمال الأوتوماتية » مواكبة للعلم الحديث ، ولكن بأسلوب يتوخى التقليدية . أعم ما حرصت عليه العالمية في الفن كبديل للمحلية .

والآوتوماتية من ابداع الفنان الإسباني دومنجز ، ثم نقلها عنه ماكس أرنست ، الذي طفت شهرته على دومنجز .

* جماعة التجريبيين :

تكونت بالاسكندرية سنة ١٩٥٨ من الفنانين الثلاثة : سعيد العدوى ، محمود عبد الله ، مصطفى عبد المعطى . ولكنها لم تقم أول معرض لها إلا في صيف ١٩٦٥ .

اتخذت من التجريب منطلقاً للابداع ، رافضة كل الافكار السابقة ، وكل الحلول المطروحة للابداع ، بحثاً عن ابنية ورؤى جديدة ، تعبير عن الروح والشخصية والبيئة الصرية ، في ضوء العصر . من أجل هذا الهدف قامت الجماعة بدراسات شتى للبيئة في اكثر من اقاليم من اقاليم مصر . وتشمل المياح الطبيعي ، ودرجة الضوء في ساعات النهار المختلفة ، والليل . لعلها تتناسب من ناحية التصور الفنى الى محاولات حامد عبد الله ومرسمه فيما يتصل بالخروج الى الطبيعة .

* جماعة الفن والانسان :

ت تكونت من احمد عزمي وفاروق شحاته وعادل المصرى ، من خريجي كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية ، بعد ان لفت معرض جماعة التجربيين الانظار ، ولكن ما اكبر الفرق بينهما . اقامت أول معارضها بالقاهرة سنة ١٩٦٩ للتعبير عن المعانى الانسانية التى يحجب عمقها بريق التطور العلمي ، وبذلك وضعت العلم ، مناط انتقام ، في موضع التنافض مع انروح الانساني !

* جماعة المستفزين :

اعلن عن تشكيلها في صنحة الفنون التشكيلية بجريدة « المساء » في ٢٦ مايو ١٩٧٠ من الفنانين : حسن سليمان ، محمود بتشيش ، وأيم اسحق ، سعد عبد الوهاب ، على عزام ، زكريا الزيني ، عبد المنعم كرار ، مصطفى احمد . وعدت الجماعة ، في اعلان تكوينها ، أن يكون معرضها الأول بقاعة أختاتون في الشهر التالي ، لتكرييم الفنان الراحل كمال خليفة .

* جماعة محبي الطبيعة والتراث :

انبثقت من الجمعية المركزية للفنانين التشكيليين المصريين ، ويرأسها عبد القادر مختار . تقيم معرضاً سنوياً . وفي يناير الماضي أقامت معرضها السابع . تهدف الى ابراز جماليات الطبيعة والتراث في مصر .

* جماعة فن الحفر المعاصر :

تأسست سنة ١٩٨٠ من ١٥ فناناً ، ارتفع عددهم في معرضهم الاول ، سنة ١٩٨٣ ، الى ٦٠ فناناً . تؤمن بالدور الحيوي الهام الذي يمكن الجرافيك (الحفر) المصرى المعاصر أن يؤديه . ترمي الى القاء الضوء

على هذا الفن ، وعلى الفنانين المستغلين به ، من أجل تطوير الحركة الفنية
من خلال العلم والتكنولوجيا والخبرة العملية .

٢٠١٥٠٢٠٢٠

ولا يذكر الجرافيك في مصر الا ويذكر من رواده نحريا سعد ، الذى
اختطفه الموت في شبابه المبكر ، وللحسين فوزى مد الله عمره .

* جملة المور :

تكونت سنة ١٩٨١ من الفنانين : أحمد نوار ، فرغلى عبد الحفيظ ،
عبد الرحمن النشار ، مصطفى الرزاوى ، بهدف خلق نوع من التنسيط
الذهنى الجماعى ، لأعمال فنية مشتركة ، تتعدد فيها القدرات الابداعية
لكل فنان . أقامت الجماعة معرضها الثانى بقصر المانسترلى بمدينه
الروضة سنة ١٩٨٢ تحت شعار غير مفهوم ، نصه : « للبعد الاجتماعى
عبارة عن ارادة × توهج × ثقة = التفكك والانكماس » .

آخر ما كتب زكي عمر :

ومع ذلك لم أتتر بعد

(قراءة ذاتية في سيرة حياة
الشاعر المجرى يوجيف أتيلا)

فَكَيْسُ عُزْمَرْ

يقول المثل الشعبي ، المصري : « اللي يعيش ياما يشوف .. واللى يمشي يشوف أكثر ! » .

وقد عشت ، وشفت ، وتعلمت :

واحد هو الحلم الانسانى / الحرية - الارتواء .. وواحد هو الكابوس اللا انسانى / القهر / الظما ..

* * *

ف المسافة ، الفاصلة بين الحلم / الحرية والكابوس / القهر .. ندور المعارك بين الأنبياء / الرسل والشياطين / الافك ..

على الشاطئ ، الذى لله سبحث ، مختارا .. التقيت - بالاحسان - وعشرات من سلاح فرسان الحلم / الرسل ..

و .. لأن الطيور على أشكالها ، تقع .. فقد وقعت / ولدت ، من نفس الرحم الذى أتى منه « نظام حكمت » التركى .. و « أرتورو رامبو » ، «فرنسي» .. و « يفتونشنكو » ، السوفيتى ، و « معن بسيسو » ، الفلسطيني ..

و « نجيب سرور » المصرى ، و « يوجيف أتيلا » المجرى .. و سبان من بيده القدرة على أن (يخالق من الشبه أربعين) .

فيا لفرحة الأم ، بصغرها .. ويا لشقاهم ، حين يشح في صدرها !
الحلب ! .

* * *

هؤلاء الشعراء / التوأم ، كلما قرأت في سيرهم الذاتية ، شعرت
أني أقرأ كتابي ! .

هؤلاء الشعراء - الذين هم أنا - سأحاول أن أقدم لكم ، واحدا منهم
.. ظلم حيا ، وكرم ميتا ، كالعادة .. فقد كان ذنبه ، أو عيبه ،
أنه يرى الأشياء بعينيه ، ويعيشها بقلبه ، ويفهمها بعقله .. ويعملها
بساته :

الشعراء الآخرون ..

ما الذي يهمنى من أمرهم ؟

هم يخبطون ، ثم يغرقون في الحما ..

دع كل شاعر يزيف النسمة بالكحول ..

والجاز المختلق ! .

ذلكم هو التشقيق / التوأم « يوجيف أتيلا » ابن « بوربا لا بوتسا »
غاسلة الملابس :

كانت أمى .. وماتت صغيرة

فاعمار غاسلات الملابس قصيرة

قدم الفسالة ، ترتجف من ثقل الأحمال

والراس ، تصدعها المكواة ..

فارجوكم كانوا معه طيبين .. فقد كان - يرحمه الله - يحملكم ،
دميغا ، داخله .. ورغم ذلك ، أو بسبب ذلك ، عاش واحدا .. ورحل
وحيدا :

انا اتذكر ، انى اكتر من واحد

انا كل من مر من السلف ..

منذ أولى الخلايا .
أنا السلف الأول ، الذى يتجزا ، كى ينکاثر
أصير أبى . . وامى ، ايضا
وينقسم الأبوان ، اثنين
 بذلك . . أصبحت فردا . .
 ولد « أتيلا » عام ١٩٠٥ ، ببودابيس .

بعد وفاة والده ، عملت أمه « بوتسا » غاسلة ملابس ، في بيته
من يرتدون الملابس . . فقد كان عليهما أن ترعى أطفالها الثلاثة .

سبعة أيام مرت بي
وأنا موصول الفكر ، بامي

حملت بين يديها سلة

صاعدة للسطح بخفة

قد كنت ، أنا ، طفلا في ذاك الوقت

دققت قدماء الأرض . . صرخت ،

حتى تدع السلة عنها ،

ولتحمّنى ، بدلا منها .

لافائدة يا « أتيلا » . . ولا نفع من أن تتحقق الأرض بقمعيك ، احتجاجا
عنى حمل أمك لسلة الغسيل بدلا منها . . تعلم - أنت يا ولد - كيف تتحقق
الأرض ، سعيها ، وبحثا عن لقمة العيش ، غلا وقت لدى « بوتسا » ، لتلملم
فيه شعرها :

لا أصرخ الآن ، فقد فات الأوان

لقد عرفت أنها سيدة جبارة

وكان شعرها الرمادي يطير في الهواء

وهي تصب زهرة الغسيل ، في ماء السماء .

اشتغل « أتيلا » ، عامل زراعيا ، باليومية . . وحمل ، في الأسواق . .
وبائع للصحف ، في الشوارع . . وبائع خبز ، في مقهى . . وبائع مياه
الشرب ، في سينما . . وتعلم صناعة اللعب من الوراق الملونة ، وباعها
لأطفال الحارة . . وتعلم الضرب على الآلة الكاتبة . . ودرس الاختزال
. . وتعلم الفرنسية ، والالمانية ، بالإضافة إلى لغته المجرية . . ونشرت

أولى قصائده ، وعمره سبعة عشر عاما (٠٠ واعتبرت - حينها - طنلا
معجزة ٠٠ بينما لم أكن في الواقع سوى طفل يتيم) :

نحيل لا أكل غير الخبر
أحيانا ، أبحث عن شيء بين الأثواب العاطلة
فهي لم يلثم أبدا كتفا من لحم مشوية
وكذلك قلبي ، لم يحضر طفلاء .

فـ العام ١٩١٩ م ، ماتت « بوتسا » غاسلة الملابس - فمن سيغسل
يكم سراويلكم ، أيها السادة ؟ - فحصل على منحة للتعليم ، خصصت
للأطفال الفقراء ، اليتامي ، الذين أظهروا تفوقا في دراستهم الأولية .

كنت أخو كفزال هارب
وبعيوني سجا حزن رقيق
وذئاب تنهش الأشجار غضبي
خطتها تعدو ٠٠ ورائي .

فـ عطلة الصيف لم يكن له بيت ، يأويه ٠٠ فغدت كل البيوت
بيته ، لكن كل الأبواب موصدة ٠٠ اذن لا بد من مواصلة الطرق دونما كلل

عبد أنت ٠٠ ما دام فؤادك يتمرد
وستصبح حرا ، اذا أنت أبيت ٠٠
أن تبقي بيتك لعزائك
يسكنه السيد !

كان يساعد أمه ، يقدر استطاعته ٠٠ وكان يحبها - الطبقة -
بكل قوته ٠٠ بيد أنها لم تتم بعد ، وأنها ما زالت على السلم ،
حاملة سلة الغسيل .

بضعة فلاحين ، مهمومون في الحقول
بدأوا العودة للبيوت ، صامتين
جنبا إلى جنب ٠٠
انا والنهر قد رقدنا ،
والكلأ الفض ينام تحت قلبي .

بيد أن أمه لم ولن تفارقه أبداً ، ولم ترحل بعيداً ، إنها تسكنه
حتى التنافس أو ليس من امتصوا رحيل زهرتها يطعون ، ويلدغون
ما زالوا ؟

فم رأس المال الأصفر ..

٠٠ يتنفس فوق الأقطار المكتومة ، الصفوى

حيث أثراء الأمهات

تمتصها المحوّلات الصالحة

هنا نعيش .. وهذا أقدارنا ،

• تربطنا الى النساء ، والاطفال ، والثوار .

لم أكن قد أتيت الى الحياة ، يوم كتب ، انتيلا ، هذه الكلمات ..
بيد أنه لم يكن بحاجة لحضورى ، كى يصرخ .. فقد كنت موجودا
ديه ، وفي ملابس من حوله :

هكذا ، نحن نعيش ..

شخونا يعلو ، لأننا مرهقون

ملتصقون بالظهور ، متنى كومة من خشب عطن

ويرسم النشع حدود قطرنا ..

علي الحوائط المقشرة ،

ذات مرة ، للتقى بها « أتيليا » ذات مرة ، اذ يبيو أنها لم تذكر

كتاب السعادة

كانت شقراء ، وناعمة ..

وثلاثمائة حنـيـه

يا الله .. أى عالم هذا الذى نصب فيه - بالتساوى والتواءى -
الحب والفلوس ١٩

أى عالم هذا الذى يصبح فيه الحب ، حلما ، والفلوس أمنية ؟ ..

وعلی أي شيء يحاسب الشعراء، يوم الحساب؟!

وَهُنَّا نَحْنُ

وباعصاب مثل شباك مرتعشة
 تتخبط فيها أسماك الماضي الزلقة
 الأجر الأسبوعى ، وثمن الجهد ..
 يخسخش في الجيب ، خلال العودة للمنزل
 والخبز الملفوف بلوراق الصحف ، على المعد
 وتقول الصحف : إننا احرارا !

بدون أصدقاء .. أوفياء .. ترك ، أتيلاء ، ليعيش حياته وحيدا
 - ٣٢ عاما - بسبب خشونته . ورفضه المساومة .. أو جهله بها .
 رممتها لها .. وتلك سمة من ذكرت - إننا من أسماء ..

سقطت عني قروني ، منذ أزمان بعيدة
 هي الآن حطام فوق غصن
 وقديما ، كنت ونلا .. وساغوا الآن ذئبا
 ذلك ما يحزنني (!!)

لكن الواقع كان أكثر وحشية .. نفي الثالث من شهر ديسمبر ١٩٣٧
 - قبل ميلادي أنا بعام واحد - انتحر ، أتيلاء ، الذي بنفسه تحت
 عجلات قطار بضائع .

بيقى على طريق السكة الحديد
 كثيرة هي القطارات التي تمر من هذا الطريق
 وأنا ارقب
 كيف تمر النوافذ المضيئة
 في الظلمة الموجة ؟

إضافة لما سبق .. كان أتيلاء / توأمى ، يعتبر نفسه (أمينا ،
 وذكيا ، يعمل بجد واحلاص) .. وأنا اعتبر نفسي كذلك .
 شيء واحد فقط ، فعله ، أتيلاء ، ولم أفعله أنا .. ذلك هو أنى -
 حتى هذه اللحظة - لم انتحر ، بعد !!

سلفُ الْهَبَادِ الْقَاهِرِيَّةِ

هذا الملف

شهدت المقصورة (او جزيرة الورد) ، كما كان يقال لها قد يما ،
ثلاث تجارب ثقافية هامة ، في الفترات الأخيرة .

وتتبع أهمية هذه التجارب من أنها كانت - فضلاً عن طابعها الثقافي -
ذات طابع اجتماعي / سياسي نضالي ، في مواجهة محاولات الظلم
وتزييف الواقع ، التي سادت مع بداية السبعينيات .

كانت التجربة الأولى هي تجربة مقاومة الجهل بخوض غمار
مهمة « حمو الأمية » التي قادها الشهيد الدكتور أحمد حجي (استشهد
بطريقة مشكوك فيها أيام حرب الاستنزاف) ، في القرى والنجوع ، حتى
اتسعت التجربة لتشمل العديد من القرى بالدقهلية (سندوب ومنية
سندوب وبسنديلة ودكرنس والعصافرة) .

وكانت التجربة الثانية هي تجربة مجلة « الفد » الحائطية .
ابتدأت « الفد » بعدد من أفرخ « الفولسكاب » ، وافتتحت بمستطيل
مائل من الخشب (١٦ متراً طولاً ، وأربعة أمتار عرضاً) مرفوع
على أعمدة خشبية في ميدان عام .

صارت « الفد » تتلقى شكاوى الناس ومشاكلهم ، وخطقت صدى
عظيمًا في الاتصال بالشعب ، وكتب عنها كتاب عبيدون ، كتجربة
فردية في « الصحافة الشعبية المباشرة » ، مثل د. محمد أنبيس وفتحي خليل
ولطفى الخولي وعبد الخالق الشهاوى .

أما التجربة الثالثة فكانت تجربة سلسلة « أدب الجماهير » ، التي
أنشأها الروائي فؤاد حجازى ، لتصبح أول كشف لأمكانية إصدار كتب
بطريقة تصوير « الماستر » ، ولتقدو هذه الامكانية - بعد ذلك - احدى
الظواهر القاتالية الثقافية في الحياة الثقافية المصرية .

وقد أصدرت سلسلة ، أدب الجماهير ، العديد من الروايات ومجموعات القصص والدواوين الشعرية . وقدمت للحياة الابداعية سبكرا - أسماء : محمد روميش ، محمد يوسف ، ابراهيم رضوان ، عبد النساح الجمل ، زكي عمر ، عادل حجازى ، قاسم عليوة ، السيد حافظ ، وجيه عبد الهادى ، وغيرهم وغيرهم كثيرين .

* * *

• هل من الغريب أن تقدم المجموعة هذه التجارب الثقافية / الاجتماعية والسياسة ، وغيرها ؟

هل غريب ذلك ، على المدينة التي قدمت لحياتنا الادبية الاجيال تلو الاجيال من المبدعين ؟

وهل غريب ذلك ، على المدينة التي قهرت الحملة الصليبية وحبست قائلها في دار ، ابن لقمان ، ؟

هذه هي الدقهلية - المجموعة - التي نقرأ في هذا الملف البسيط بعض نتاج أبنائها من المبدعين ، من الاجيال الجديدة .

« التحرير »

الآخرة .. متى البراع في القصة القصيرة «خبرة ذاتية»

ورضا البهار

كلما نشأ فن جديد أو شهد تطورا في جانب منه ، تصير لمحاكاه والاقتباس أهمية لحين استقرار هذا الجديد . نموذجا يدفع على أيدي المؤهوبين لمزيد من التطور . والخطورة في تلکم المحاكاة والاقتباس أن يتبعها نموذجا شائعا . ومکذا حتى يمكن لنساد الذوق والخطأ كقاعدة تحتذى خاصة حين تخلص دور النقد . وفي حالة القصة القصيرة ، فمکاسب من نوع التعامل مع لحظة مکثفة مشتعلة بالاضداد ، ذات طابع انساني . ومن نوع اعادة اكتشاف مفردات اللغة ونضارتها وايحانيتها بما يؤديان الى الاقتصاد في اللغة وجودة التوصیل للمعنى . جمیعا ، كانت مکتبات جديدة لهذا الفن .

اما وقد شاع تمثل هذه العناصر بآلية او ايصال في التجريد . جانب الاستخدام الميكانيكي للغة في عنصرة الحدث نحو تفاصيله التافهة فقد أحال القص الى مجرد تراص لجمل قصيرة متناظرة ، لا تثير في النفس ما ترافقه اللغة في الوجдан . محصلتها الوصف من الخارج والغرق في بذر رموز الذات والاسقطات الفجة . وغبیها جمیعا اهدر ظالم لمعتملات «اللحظة» ، الفنية ومشتبکاتها الوجودانية ، وخسران لجدلية (الكاتب - الموضوع) . اعتقادا على استثناء الاستثنى المدرسية لهذا الفن - كیفما اتفق - فيما يشبه النظم في الشعر . يأتي خلوا من روح الفن رغم استیفاءه للعروض وأصول النحو والصرف .

* اللحظة .. جوهر الابداع :

بتقديرى أن كافة المشاكل التقنية تأتى اما عن سوء اختيار (العين) اللاقطة ، او تجعل الفيض الابداعى . بمعنى أنه اذا ما عينا ، اللحظة ، الخارجية ، يتعين ايضا وبالتباعية «لحظة» الداخلية في الزمن المطلق للكاتب .

والابداع يتتحقق في المواءمة بين لحظتي الداخل والخارج . قد يتم هذا الالقاء في القو - لنوى الخبرات الابداعية الكثيفة والمواءم النوعية كائنة - او يأتي بعد حين حسبما تتضمن شروطه فيتها العقل المبدع لهذا التلاقي ، فيما يشبه التصويب على طائر يرفرف .

والتعجل أو التباطؤ يجلبان كلها عملا ماسحا مائعا دون الاحساس المكون نزا ، «لحظة» حتى لكاتب مثبت الموهبة ، ذى امكانيات فنية جيدة .. من أين يتسرّب الخطأ اذن ؟

على مستوى الاختيار ، تقف شامخة دائما (لحظة) . التي هي اما لحظة تحول كيفي في المادة حية او غير حية ، او فعل أحدهما في الآخر . اذن هي لحظة انتقالية من الناحية النوعية ، الحال قبلها يغایره بعدها . وربما كانت «لحظة» ، فقط التوتر الكامن بين الحالتين .

واللحظة هكذا حبل بالعناصر الفاعلة . فالحزن والشجن مثلا حالتان نوعيتان تفصلهما لحظة في الزمن الوجودى للحدث . يعتقد الوجдан الفنى اذا ما تداخلت حالات نوعية اخرى وهو ما يقتضى اليقظة ، اذ قد يفقد الكاتب السيطرة على وجданه وشخوصه . وتذوب منه اللحظة في هذا التعمد الذى يوشك ان ينقل وجданه الى مستوى آخر .. مستوى الرواية او القصة القصيرة الطويلة . هذه اللحظة - اذن - هي الدرجة الأخيرة من الدرجات المائة التى تنقل الماء من حالي السائلة الى غلالة دافئة جائعة الى الانتشار والتبدد .

وقد تكون ذا قيمة فنية آية درجة من الدرجات المائة في مسار تاريخ الماء ، اذا ما كان التحول الذى تحدثه ذا قيمة في استثارة وجداننا . كذا فبين استغلاق النوارة على سر جمالها وتنفتحها ، لحظة متوقرة يمر عبرها التفتح والأريج . هذه «لحظة» ، اذن عبرية ، تتجلى فيما امكنات المادة . او هي جزء من الزمن الكبير لواقعة تحول . مثلا الطفل

الذى يتعلم المدى حين يجرب الالم الأول بالوقوع ، تلك لحظة لها جمالها الخاص والذى ينطوى على قيمة بحد ذاته . ولها جمالها الحالى اذا ما جردنا اللحظة عن سياق زمنها الماضى والمستقبلى ، واوقفنا سين التحليلات ووجهات النظر الذى يذهب علينا ساعه الكتابة ويضمنا فى المزلى .. مزلق السرد والتفاصيل غير الهمامة ..

اذن .. هذه اللحظة مليئة بعناصر الفعل ، واصطيادها - هكذا - عبر روح المبدع يعطى ابداعا . وبما أنها لحظة يومية متكررة فان بساطتها تغلب على تعقيدها الكامن . على غير ما يلوذ الكثيرون بهاليز النفس ، والبعيد عن العين وايثار الغريب الشاذ - حد الافتعال - على البسيط اليومى المدهش .

وفي مسار الموجودات هى لحظة خالدة بمعنى قابليتها للتكرار والتشكل والمغايرة . من هذه الزاوية يعتبر فن «القص» تارىخا وجدا نيا للواقع . وحتى لا يلوى البعض شفتيه نصيف ، أما كون هذا الفن ينطوى على المساهمة في دفع الواقع وحفر عناصر التطور فيه ، أن تكون له قيمة تقدمية أم قيمة عدم وتخلف . وهذا يجيز عليه موقف الكاتب من الحياة ، وأفكاره التي يعتقد بصحتها ، وهى ضرورية في الفن عموما . وفي حالتنا نهذا (الوعى) هو الذى سيحدد نوع «اللحظة» وزاوية استيلادها فنيا .

ان اشمئز الدراعين واصطياد موضوع للكتابة بهذه الطريقة يساعد الناقد الابداعى على السبيل باستثارة الاصليل في النفس المبدعة ، واكتشاف الجديد في القديم ، والمتجدد في الرتيب المعاد ، والخالد في المثير ، واستيلاد الجمال من قلب القبح . ليس هذا سردا انسانيا انما هو طابع اللحظة . طابعها الانساني ، تكونها التجسيد الجمالى - الفنى - لواقعه تغير ذى طبيعة فизيقية او رياضية . وتلك خصوصية الفن .

مثل هذه الخواص الفنية تحاصر الكاتب ايمانا حصار كى يعيىد تقدير نصيه من الموهبة والوعى ، وتضعه أماما نفسه . وليس هذا مبعثا للشئم والعجز الملazمين لعملية الابداع دائمآ . اذ تتواتى اللحظة دوما على تطويرنا كلما واجهتنا بسبيل ثرائنا وفصاحتها وبيناميكيتها بحيث يتعمى علينا ان نشب على اطراف الاصابع كى نظل الثمار . ولا يرضيها منا - كالمرأة الجريحة - التقليل الذى نركن الى المفاخرة به . قد نتناول «اللحظة» بكل عناصرها الفاعلة دون تمييز مضافا اليها وجهة نظرنا في الحديث . ويحملنا هذا الى منطقة من آخر . المقال القصصى مثلا . وكذا الایفال في سرد حالتى قبل وبعد ، مضافا اليهما الوجدان التحليلي مما يضمنا على اعتاب الرواية .

وقد يسوقنا العجز تجاه اللحظة الى اخفائه وراء لغة شاعرية ممتلئة بالرموز الخاصة مما يقترب بالتناول من فن لنثر والخواطر وصور القلمية .

« للحظة » حقيقة واقعة ولغتها حقيقة واقعية تعبر عن أشياء لها وجود . هكذا يتبدى التلامس الجطلي بين الشكل والمضمون في فن القص ، بحيث يعمل أحدهما كمتغير ثابت والآخر كمتغير مستقل بلغة الرياضة ، تم بتبادلان الا دور عبر الكتابة . بانجاز القصة عند هذا الحد ، يفسح للإبانة وجودة التوصيل اللغوي المجال ، بعيدا عن التهويات واللغافات والتجريد والرموز شديدة الخصوصية التي كم عج بها القص والشعر على السواء .

* متاعب تكفيكية :

بين فن اعداد المسيناريو وفن القص :

ثمة كاتب لا يشك المرء في موهبته يكتب « اضطررت خطواتي . . . صارت حركاتي عصبية حتى انى اضطر لاشعال سيجارة من أخرى . نبع كلب ضال وهم بي فركلته . جرى بعيدا . وصلت التهوة مسامها فلم اهتم بداعبات الأصدقاء وتراثهم المسائية . . . الخ » . واخرى تكتب في احدى قصصها . « كشرت امرأة عن انبيابها ، وطالبتني بمصروف اليوم . اشحت بوجهي واسرعت بارتداء ملابس الخروج ، صفت الباب . تعرّت وكدت انكميء في ظلام الدرج ، وقفزا نزلت حتى صرت في الشوارع في ثوان . . . الخ » .

هامش : الاجتراء هنا لا يهدف الى الاساءة ، إنما التدليل باستعارة افج النماذج . ما الذي أبلغنا به على لسان الكاتبين ؟ وقد شاع انموزجهم هذا جدا في الكتابة القصصية . ي يريد الاول القول « أنا شارد متواتر بسبب هذا . » ، والثانية تقصد أن بطلها « هرب فرعا من وجه امراته حين طالبته بمصروف البيت » ما ضرها لو قالا ذلك ببساطة ؟ خاصة أن ماقالاه لا يتعلق بالـ « لحظة » وهو ليس الا سلما تصاعديا نحو ذروة اللحظة التي يقصدها كلامها منذ شرع في كتابة قصتها . لا أن ينشغل كلاهما بوصف حالته بعين القاريء . يكتب ما يتوقع القاريء منه انه سيكتبه . والفرق هنا دقيق بين أن أعتبر ككاتب عن هم من عموم القاريء وبين أن أستعيير عينه التي هي خارجي لاكتب له بها . فرق بين أن آخذ وقعيه من المعانة ، وأن أقتول له موقعها مشابها لا أحسه ولا أعتبر عنه بطريقتي أنا . والكاتب في مثيلينا كتب ما سيكتبه الآخرون لو كانوا في موضعه . . . قصد ذلك من البداية فالباس مسوح الافتعمال بحيث استدمج ذات القاريء

(بالمعنى النفي للاستدماج) ، وأهدى حقه الخاص ، وبذلك أنت العبارات باردة آلية لا روح ذيئها لأنها انشغل بمراقبة حالتها من الخارج ولم يدع نفسه أمانة في يد الفيض الابداعي الداخلي . لقد توجه دونوعي منه ، ضد نفسه ككاتب .

هذا النمط أقرب لفن اعداد السيناريو أو اعداد قادر تصوير سينما . وليس فن القصة القصيرة . ذلك الفن المتواحش الذي يتغافل ماكرا على الحافة الفاصلة بين الشعر بتوراته وفيضه وموسيقاه المتعاظمة ، وكافة الفنون الأخرى ناعلا من كلّيهما .

وإذا ما ابتدأ المرء الكتابة هكذا . اقتضاه الامر الجملة وراء الجملة ، ثم جملة وراءهما .. ورابعة ، وهكذا لا يوضح السياق أو يفتح الباب لتداعيات غير ضرورية انما تهتف في هذا المزنق الى التصادع بالايقاض النفسي لحالة الكتابة ، في طقس بدائي بليد . سعيا وراء ذروة «لحظة» تلك التي وجب عليه تمثيلها من البداية . هكذا يضطر الكاتب أن يخرج من جعبته الكرة تلو الكرة غير آسف على الكرات الثمينة الضائعة .

* التخييل والمعنى :

ما أن يصل القصاص إلى هذه الدرجة من الكتابة .. هذه الدرجة من الانفراط ، حتى يهرع إلى حيلة تحقق له ما افتقد من تكثيف واقتضاد لغوى - سمع عندها - فماذا يفعل ؟ . يعمد إلى جمله الطويلة فيقصصها إلى جمل قصيرة بالحذف . هكذا يلد الخطأ خطأ . ويبطوى الفنان جوانحه على مفهوم بائس للايجاز والتكتيف . وكان عليه من البداية ارتشاف حomer للحظة ، المثف أصلا ، والموجز بامتلاكه ، حتى تمنحه ايمانها . وطريقتها في الكتابة دون هذا الجهد الضائع . وثانية يلد الخطأ خطأ - فلدى الكاتب وفرة في المشاعر .. وقلة في الحيلة . وقصة مهللة تفتقر إلى مستويات الفعل والحركة .. ويحتبك عليه الامر . فيلبسها مسوح الفعل بالأكتار من الجمل الفعلية . وهو طفح من الخارج ، والخفاق في نقل الكم الهائل الفاعل الذي تمور به الاحظة . اذ لم يستحلب في نفسه روحها وجواهرها . ناسيا أيضا أن الجملة الاسمية جملة مفعولة ومثيرة . في موضعها .

وتؤتى شجرة الآلية ثمارها الفجة ، تلتذ في العين وتفسد النونق وتأكل الموهبة . فلدينا هنا لم يحسن انتقاء «لحظة» ، الحياة ، او أنه أفلح إنما لم يحسن مراودتها وفهمها ، او أنه أحسن كل هذا ، إنما لم ينقض في اللحظة المناسبة . لحظة التقاء الخارج بالداخل - لحظة

التصويب - ولهذا العيب الاخير تفصيله الآتي - ، ليصبح الكاتب الان بمثيل ماكينة الفشار التى بامکانها انتاج اکواام من حبات قليلة . مجرد انفصال يختزل تاريخ حياة ذرة الذرة من حين تطلق من بطن الطين التدفق، جذرا وساقا لحين ينبت كوز ذرة اخضر لبني صغير ذى شرائط ومنمنمات بيضاء، مسکرة متراصنة تستحيل تحت صهد الشمس - حال ذموها - حبات حامضة ، او لآلئ ، طرية لذيدة فوق جمرات الشى . او الى مالها الابدى ، طحينا له القدسية وبه القسم .

حالة نشطة من الخلق والابداع الحيوى ، ليس الفشار أصدقها تعبرا عنه . كيف يرتقى المرء اذن الى هيكل التعامل مع « اللحظة » ، وما حجر الزاوية في فض هذه الارتباكات ؟

* ورشة الابداع :

في اي فن ، تندلع الفكرة ومضة وجданية مفاجئة ، ثم تعمل مع الوقت في استقطاب بعض التجارب المكتسبة ، وكذا تستدعى قدراء من الرزاد الوجданى الى مجالها الحيوى . حينئذ تستوى فكرة تلع . يقولون - تكتب نفسها - المرحلة الاولى تلك هي ابداع ما قبل الابداع . مرحلة يعترك فيها الوعى بحدية خبراته ومرؤونتها واتساع مداها ، مع لللا وعي - الوجدان - بحنوه ، وبدائته ، وترافقه حول مرقد الومضة الخام .. بحيث اذا اندلعا الى هارمونى الفيض ، صار المبدع مهيئا للكتابة . بل ملحا عليه .

تلك للورشة - بتعبير اهل المسرح - يتم فيها التجريب والخلط ، واستخراج انساب تشكيل « للحظة » . واصطياد الموضوع في مرحلة الورشة تلك - بفرحة بدائية ، كاستعجال الولادة بالطلق الصناعى منتجًا للجهاض . كثير من الدماء والانسجة المتهتكة والسوائل . والقليل من الألم ومن المادة الحية .. القليل من الفن . والآلية - الجفاف - هي أهون ضرر يصيب الكاتب الموهوب اذا جلس الى الكتابة مبكرا . يستتبعها حتما الكثير من التدخلات الوعائية بعد الكتابة وأثنائها . فتاتى جافة الروح ، وقد تكرمه فيما كتب وتشعره بالعجز والاحباط .

تمر تلك الورشة الوجданية عبر تمارينات ابداعية ، لتدريب المبدع على التخيير والانتقاء والموامة بين عناصر « اللحظة » ، وطاقة الموهبة ، وجهد لغته على التعبير . وهذا هو الشبه بين القصة القصيرة - التي تأتى فيما يشبه الفيض المحكم - والشعر . بل تعدد اقرب الفنون اللغوية اليه . وهذه اخاصة يرفعها النقاد احيانا لمستوى الشرط .

أخيرا ، كما أنه لا يجوز اطلاع الجمهور على ورشة شغل المسرح .
على الديكور المبعثر والستائر المتهلة ، ومضطجع يراجع دوره ، وعلب
ورنيش وأصياغ وممثلين بملابسهم العاديّة ، ومخرج يشد شعره ويزعق .
لا يجوز أيضا أن يطلع القارئ، سوى على اللحظة المقطرة لورشة القصة
القصيرة داخل العقل المبدع .

* ما أجملها ..

يتبقى أن يذكر المرء، أن مثل الشروط السابقة حول تكتنيف «اللحظة» .
في القصة القصيرة ليست شروطا تماما ، بمعنى المفتن سلفا ليأتى على
قياسه الابداع . إنما هي تجسيد لمجموعة من الحقائق نابعة من قلب «اللحظة»
وناتجة عن نجاحها في الحدوث . هي صفات حيوية دون أن تكون قياسات
مضافا إليها الروح المبدع . فلا كل نبت ذى أوراق متفتحة مزركشة فوق
عود أخضر عليه شوك وأوراق ، نعده وردة . فثمة الرائحة ، التي تمثل
النشاط الحى والدليل المحسوس على ما يسمى وردة . فلا أقل من الفنان
حين يرسم لنا وردة ، الا أن تكون من القوة – قوة الحقيقة . بحيث يجعلها
نستدعى إلى أنوفنا لدى رؤيتها مباشرة رائحة الورد .

ان فن القصة القصيرة بهذا المعنى يفتح منطقة جديدة من مناطق
التعبير الانساني ما كانت قط منعدمة انما محتواة في اشكال التعبير المختلفة
كالشعر والرواية والفن التشكيلي والموسيقى . والقصة بوصفها «اللحظة» ،
وديناميكية التحول داخل الأشياء والبشر ، هي مقطع عرضي في – كما أنها
دليل على – الحركة داخل الزمن . ديمومة التغيير ودليل التطور . . .
بوركت من لحظة .

* * *

الشعر الجردي يكون على الأطوال أرضًا محمد ناجي المنشاوي

ان ما طرا على امزجة الجنس العربي خلال عصوره من تغيرات كانت تتعكس آثارها بشكل او باخر على الأدب عامه والشعر خاصة ، هذا من منطلق ان الشعر لدى العرب يمثل لهم ديوانهم .

* التجربة الشعرية في القصيدة الجاهلية :

فقد كان الشاعر الجاهلي يربط تصييته ربطا كليا بتجربة حسية ملموسة دون تحطيم في تهويمات الخيال الرومانسي كما يربطها بقضايا المجتمع ويصور ما كان فيه من عادات وتقالييد على نحو ما جاء في ملقة امرىء القيس ، وهي من أقدم القصائد الجاهلية المكتملة التي وصلت اليها تشخيص مثل غيرها من القصائد الاخرى هذا الجانب عن ذاته الأغراض وانصهارها في بناء موضوعي وفني مستقل فيقول امرؤ القيس في ملقته :

يُسْقَطُ اللَّوْيُ بَيْنَ الدَّخُولِ فَحُوْمَلٌ
فَتَوْضُعُ فَالْمَقْرَأَةُ لَمْ يَعْفُ رَسْمَهَا
قَفَانِبُكَ مِنْ ذَكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ
لَا نَسْجَتْهَا مِنْ جَنْوبٍ وَشَمَالٍ (١)

ويقول معلقا على هذه الابيات السابقة الدكتور محمد كامل حسين (كان الشاعر يسير مع صديقين له في الصحراء، فدعاهما إلى الوقوف حتى يتمكنوا من أداء حق حبيبته عليه وهو البكاء عند منزل بعينه يقع عند انتهاء طريق الرمل الخفيف الذي هو طريقهم في الصحراء « سقط اللوى »

ويقع هذا الطريق بين اربع قرى سماها بأسماها ، وذكر لهم ان هذه القرى أطلال لم تنهض « ولم يعف رسمها » رغم ما هب عليها من رياح شمالية وجنوبية كانت جديرة أن تمحوها)٢(ويضيف الدكتور محمد كامل حسين في موضع آخر (يبدأ الحديث عن مغامرات أمرىء القيس بدءة صديقيه ان يمروا معه على أم جنوب ليقضوا حاجات « لبيانات » الفؤاد المعلل وأظن أم جنوب هذه كانت لها دار في الصحراء يؤمها الشباب ليشربوا ويمرحوا ويعبنوا كما يشاء لهم العبث . وهناك يحكى الشبان مغامراتهم ومثل هذه البيوت كانت معروفة عند العرب وعند غيرهم من الأمم القديمة حيث كان البقاء امراً معترفاً به وقد نهى القرآن الكريم عن ارخاص الفتى على البقاء ان أردن أن يتغافل عن ذلك .

خليلى مرا بي على أم جنوب لأقضى لبيانات الفؤاد المعلل
وتأتى بعد ذلك مغامرات كثيرة أولاعاً ما ذكره من حادث وقع له
مع بعض العذارى)٣(

يتضح لنا اذن ان الشاعر الجاهلى كان يصور
الحياة التي يحيادا بكل ما ذهابا من مغامرات الصيد ونزوات الرجال
والبكاء على الاطلاع وفارق الأحبة واسترجاع الماضي .

* وظيفة القصيدة الجديدة :

وعلى جانب آخر نجد أن القصيدة الجديدة تؤدى وظيفة قريبة الشبه للقصيدة الجاهلية فهى ليست بعيدة (لأن حركة التجديد في القصيدة العربية قد انطلقت من استيعاب تراث القصيدة شكلاً ومضموناً ثم انطلقت به في مغامرة ، تعقد تزاوجاً بين أفضل ما في القصيدة العربية وأرقى إنجازات القصيدة الإنسانية وخاصة الأوروبية منها)٤(وعلى هذا فالقصيدة الجديدة لم تنفصل عن نظيرتها الجاهلية بل هي نابعة ومستمدة منها عدا الضرورات والمتغيرات التي عادة ما تطرأ على كل فن من الفنون مع التطور لزمني (كما أن القصيدة الجديدة حاولت العودة إلى الفهم القديم لدور الشاعر باعتباره صوت القبيلة ومعنىها والعبر عن هواجسها وصبواتها والمستشرف لرؤاها)٥(.

* انقصيدة الجاهلية والوحدة الموضوعية :

وقد ذهب البعض للقول بتفكك القصيدة الجاهلية وعدم قيامها على الوحدة الموضوعية بل هي تقوم على الوحدة العضوية للبيت وما أكثر ما ظيل حول هذه القصيدة وما أكثر ما ترددت على الألسنة اتهامات

من هذا النوع كما ذهبوا الى أن المقدمة الطللية في العصر الجاهلي إنما هي تقليد كان متبعاً في جميع قصائد الجاهليين ومعلقاتهم حتى لا نكاد نذكر قصيدة جاعلية أو معلقة الا ويتلوها سؤال دائم يلح على الأذهان وهو كيف وقف شاعر هذه القصيدة على الأطلال محللين بذلك على مدى اختلاف منهج القصيدين الجاهليه والجديدة ، ففى حين ان الأولى تتلزم بالوقوف على الأطلال نجد أن القصيدة الجديدة تبدأ بدستème تبدو في صورة منطقية للوصول في النهاية الى نتيجة مترتبة على المقدمة مشحونة بالرمز والابحاث .

ولكن الدكتور كامل سعفان يقول (أن المقدمة الطللية جزء من تجربة التساعر وليس تقليداً متبعاً مع مراعاة أن هذه المقدمة لم ترد إلا في عدد قليل من القصائد كما أن القصيدة الجاهلية ذات وحدة موضوعية يسلكها انفعال بتجربة محددة ، وأن ما يبذو من تمزق في بناء القصيدة قد يرجع أن القصيدة لم تولد في وقت واحد . دون شك صاحب استثناف المحاولة اختلاف في درجة الانفعال وعدم القدرة على استكمال تقمص حالة التوتر الفنى التي صاحبت البداية ، هذا لأن الشاعر يراجع عمله الفنى عن طريق الذاكرة في غالب الأحيان لا عن طريق الصدفية . وفرق كبير بين أن يمتعد المرء، موقفاً من مكتوب وأن يستعيد من محفوظ مهما حاولنا أن نصور ذاكرة القوم ونفالى في قدرتها على التسجيل ، كما ان اشتراك المقدمات الطللية في بعض السمات اللغوية والصور الخيالية لا يتجاوز كونه دليلاً على المشاركة الثقافية) (١)

* الفكر في الشعر :

وإذا كانت القصيدة العربية القديمة يقل فيها الفكر المركب عن نظيرتها الجديدة فليس معنى هذا الاختلاف في الجوهر وإنما هو تغير طفيف من حيث الكل لا من حيث الكيف فيقول الدكتور صلاح عيد (في العصر الجاهلي علينا إلا نتوقع كثيراً من شعر الفكر المركب الذي يتمثل في الإيمان بمبدأ أو قضية ما بسبب بساطة الحياة وبالتالي بساطة التفكير في الجزيرة العربية ومع هذا فإن الخبرة بالحياة تولد تلك النظريات والأراء التي تصوغها الاجيال في أقوال موجزة ممثلة خلاصة الخبرة في مواقف معينة وهادئة للتصرف في مواقف مشابهة وتلك هي الأمثال والحكم التي لم يخل منها الشعر الجاهلي الذي يمثل هذه الحياة) (٧) .

على أية حال فالقصيدة الجاهلية قصيدة هادفة لم تصدر عن الشاعر جزافاً بل كانت دائماً تتبني قضية وتعبر عن مقوله بعينها وهي في هذا

تشبه القصيدة الجديدة من حيث تبنيها لقضية ما ، وإذا كانت البيئة الجاهلية بسيطة كل البساطة لا تتسم لقضاياها معقدة غاية التعقيد ومتشعبه كل التشعب كقضاياها التي نعيشها الآن فان ثمة اختلافاً بسيطاً من حيث كمية ما تناوله الشاعر القديم من قضايا وما يتناوله الشاعر الجديد من قضايا في هذا العصر ، فعلى حين نجد أن الشاعر القديم ربما كان يتبنى قضية واحدة ويشغل بها طوال حياته نجد أن الظروف الحضارية الحالية تفرض على الشاعر الجديد تبنيه لأكثر من قضية ولكنها في النهاية يلتقيان عند نقطة واحدة في كونهما صاحبى موقف ازاء قضية بعينها . ويقول الدكتور براهم عبد الرحمن محمد (لم يكن أمرؤ القيس وحده من بين شعراً، الجاهليه الذى تناول الأغراض النمطية فى قصيده لتعبر عن مقوله بعينها ، فان اكثراً القصائد الجاهليه تجري على هذا النسق ، فقد كان زمير مثلاً مشغولاً بتاكيد حاجة بيته لأسباب اقتصاديه الى السلام الذى راح يفلسفه في ملقطه ، متخدماً من أغراضها المختلفة وسيلة الى تثبيت هذه الحاجة وتاكيدها . كما نبعث معلقة عنترة من حاجته الى تاكيد ذاته وذوات كل العبيد في مجتمع السادة الذى كان يحول بينه وبين حريته ومعلقة طرفة تتبع من احساسه بهذه المفارقة الحادة بين الحياة والموت في بيته الوثنية . وقد تنوعت هذه المقولات على الرغم من ان الأغراض التي تناول منها هذه القصائد لم تختلف كثيراً في قصيدة عنها في الأخرى ، وذلك لأنها قد استحالـت الى وسائل منية يعبر للشـعـراء من خلالـها عن انـكارـهم المختـلفـة) (٨) .

* الوقوف على الأطلال في القصيدة الجديدة :

وإذا كانت القصيدة الجاهلية تبدأ أحياناً بالتحمـة الطـلـلـية التـى تـبـرـزـ الحالـةـ النفـسـيةـ للـشـاعـرـ ، فـانـ الشـاعـرـ الجـدـيدـ ايـضاـ لهـ طـلـ يـقـفـ عـلـيـهـ وـلنـ كـانـ منـ نوعـ آخرـ . فـسـمـاتـ الطـلـ القـدـيمـ تـكـادـ أنـ تكونـ وـاحـدةـ لـدىـ مـعـظـمـ الشـعـراءـ الجـاهـلـيـينـ نـظـراـ لـاتـحادـ الـبـيـنـةـ التـىـ عـاـشـواـ فـيـهاـ بينماـ الطـلـ الجـدـيدـ لـدىـ الشـعـراءـ الجـدـيدـ يـخـتـلـفـ مـنـ شـاعـرـ لـآخرـ نـظـراـ لـتـعـقـدـ الـبـيـنـةـ باـخـتـلـافـ الـظـرـوفـ الـحـيـاتـيـةـ مـنـ شـاعـرـ لـآخرـ وـتـعـقـدـ وـتـرـاـكـمـ الـاـحـدـاتـ وـوـجـودـ الـحـرـكـةـ الـعـلـمـيـةـ السـرـيـعـةـ وـالـتـكـنـوـلـوـجـيـاـ وـاتـاحـةـ اـمـاـكـنـ السـفـرـ لـكـثـيرـيـنـ الـىـ مـخـتـلـفـ الـبـلـدـاـنـ وـانـ لـمـ يـكـنـ مـسـافـرـاـ فـيـوـ بالـضـرـورـةـ قـارـىـءـ عنـ هـذـهـ الـبـلـدـاـنـ اوـ مـشـاهـدـ لـهـاـ منـ خـلـالـ السـيـنـيـماـ وـالتـلـيـفـيـزـيـوـنـ ، كلـ هـذـاـ اـدـىـ لـىـ نـوـعـيـةـ جـدـيـدـةـ مـنـ الـاطـلـالـ . فالـشـعـراءـ الـقـدـامـيـ عـنـدـمـاـ وـقـفـواـ عـلـىـ الـاطـلـالـ كـانـ اـكـثـرـ وـقـوفـهـمـ اـسـتـرـجـاعـاـ لـذـكـرـيـاتـ الـمحـبـوـبـةـ لـيـسـ غـيـرـ بـيـنـمـاـ الشـاعـرـ الجـدـيدـ عـنـدـمـاـ يـقـفـ عـلـىـ الـاطـلـالـ الـيـوـمـ فـلـاـ يـبـكـيـ الـمحـبـوـبـةـ فـحـسـبـ وـلـاـ دـيـارـهـ

وانما أصبح يبكي على الحن الزائلة والذكريات مع الأهل والأصدقاء والأحباب والبكاء، على ذكرى رحلة قضت والعويل على مدينة التهمتها نار الحرب ودمراها الأعداء، فيبكي ذكرياته في هذه المدينة كما جاء مثلاً في قصيدة للشاعر أمل دنقل حين انفعل بمنظر مدينة السويس حين أصلاماً العowan الصهيوني ناراً احرقت معالم الجمال فيها فقال يصف ذكرياته الماضية في تلك المدينة :

عرفت هذه المدينة
سُكِّرت في حاناتها
وزرت أوّكار البفَّاء، واللصوص
جرحت في مشاحناتها
صاحبَتْ موسيقارها العجوز في تواشيح الغناء
رهنت فيها خاتمي لقاء، وجبة العشاء
وابتَعْتْ من « ميلانة »، السجائر المهربة^(٩)

فهنا يبكي أمل دنقل ذكرياته الماضية في مدينة السويس ذلك الظلل البالني لما أصلاماً العowan الإسرائيلي بناره ، ولا نرى ذلك في شعر أمل دنقل فحسب بل نرى غير ذلك الكثير في شعر هؤلاء الشعراء الجدد . وإن كانت الأطلال في العصر الحديث أكثر تنوعاً عنها في العصر القديم . اذ نرى مقدمات وأطلال الجاهليين تكاد أن تكون متشابهة اذ يقول الدكتور شوقي ضيف (نرى القصائد تتعدد مقدماتها وكان عنتره يشكو من هذه المقدمات ، كما تتحدد أوزانها وقوافيها ولغتها وتراكيبها ، كما تتحدد معانيها وصورها وأخيلتها ، وكان زهير ايضاً يشكو من ذلك فما بفوله بن حدام في بكاء الأطلال يأخذ عنه امرؤ القيس ، وما يقوله امرؤ القيس يأخذ عنه بقية الشعراء وإن جد معنى في الطريق كوصف الأطلال عند طرفه بالوشم فيقول في مطلع معلقته :

لخولة اطلان ببرقة ثمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
أخذه زهير فيقول في مطلع معلقته :

ودار لها بالرقمتين كانها مراجيع وشم في نواشر معصم^(١٠)

* الموسيقى الشعرية :

أما الناحية الموسيقية والعروضية فبينما نجد أن الشعراء الجامليين وتابعيهم التزموا بائلٍ المعمودي للقصيدة نجد أن الشعراء الجدد في الشعر الحر لم يتزموا بهذا الإطار التقليدي بل أصبح عددهم شيئاً مغایراً تماماً من حيث الشكل وعدد التفعيلات ويقول الأستاذ أحمد أبو سعد (أما الادعاء، بأن الشعر الحر هو شعر خال من الموسيقى ، مهمٌ للنغم ، فهو ادعاء لا يتفهم مدعوه وظيفة الشعر اليوم ووظيفته في الماضي ، فبينما كانت وظيفة الشعر في الماضي هي التأثير في الناس عن طريق الالقاء، والاشتاد ، أصبحت وظيفته اليوم أن يؤثر في الناس عن طريق القراءة واحتاج الالقاء إلى العنصر الخطابي ، وتحتاج القراءة إلى التعبس والإيحاء) (١١) ومعنى هذا أن الناس وهم يمثلون مجتمع القراء هم الذين تفون من أجلهم عملية التغيير والانتقال من الشكل القديم إلى الشكل الجديد وتغير نوع الموسيقى ولكن إذا كانت القصيدة الجاهلية تلجم إلى موسيقاها الصافية فإن القصيدة الجديدة تلجم لموسيقى هادئة حالية لاختلف نوعية القارئ، في المصرىن الجاهلى والجديد ، ونخلص من هذا أن القصيدين الجاهلية والجديدة تحتويان على موسيقى وأن اختلفتا من حيث النوع كما أن التجديد في الموسيقى لا يعني الغاء النغمات القديمة بل إعادة خلقها من جديد في صورة لحن يتناسب مع ذوق مستمعه ولا يعتبر اختلافاً على ما نظن . ويقول طاهر أبو فاشا (ليس التجديد في شكل القصيدة مقصوراً على الشعر الحديث الذي يقوم على تفاصيل النبھور الستة الصافية فإن الشعر الخطيلى « التقليدي » يمكن أن يفتتن الشاعر في شکوله أيضاً فيصوغ قصيده في مقطوعات كل مقطوعة منها ذات قافية تختلف عن قوافي المقطوعات التي وردت قبلها والذى ترد بعدها . ويستطيع الشاعر أن يجمع في قصيده بين الأبيات التامة والأبيات المجزوءة وهذا لا يشعر القارئ، أو السائع باضطراب في الوحدة الموسيقية لأن موسيقى المجزوء من موسيقى القائم كما نرى في هذا المثال :

تلت للكأس والليالي غريمي
 جمع الليل شارببها فمالي
 أين يا كأس كرمتى ونعمى
 لا أرى بين شارببها نديمى
 فأجابت من احتمكم
 الليالي فقد حكم
 الليالي تسير خلف الليالي
 حاملات حقائب الآجال
 نائم القلب غفلان لايراما
 أو يراها ولكنه لا يبالي
 آه لو يفهم الالم

(١٢) آه لو يعرف الندم

ويقول أيضا طاهر أبو فاشا (ويستطيع الشاعر أن يجمع في قصيده طبقا للنظام الذي يبتكره بذوقه بين الأبيات التامة والآبيات الونافية كما يستطيع أن يبتكر تشكيلة تجمع بين البيت التام والمشطور أو المنهوك) (١٢) ويدوّس طاهر أبو فاشا في حرية التجديد فنراه يقول (نرى أن التجديد في شكل القصيدة ليس وقفا على الشعر الحديث بل يمكن أن يكون في انشعر الخطيلي (التقليدي) أيضا والأمر في هذا يرجع إلى ذوق الشاعر وحسن تصرفه) (١٤) .

* مفهوم الزمن :

ومن ناحية أخرى فإن هناك شبه اتفاق بين الشعر الجاهلي والشعر للحديث في بعض المفاهيم مثل مفهوم الزمان ، وفي هذا يقول الدكتور ابراهيم عبد الرحمن محمد (على الرغم من أن مفهوم «الزمن» قد فقد في ظل التعاليم الإسلامية كل ما يتعلق به من معانٍ المشقة والألم والنقصان والفناء، كما تصورها الجاهليون فإن هذا المفهوم نفسه ظل مسيطرًا على الشعر العربي في العصور الإسلامية المختلفة ونستطيع أن نجد صدى هذا المفهوم في شعر المتنبي خاصة والذى أكثر من الحديث عن الزمان ودوره في شفاء الإنسان . ويعود ذلك إلى حقيقة أن الشعر العربي ظل يدور من الناحية الفنية واللغوية في تلك الشعر الجاهلي دوراناً جعل منه محاكاة خالصة له إلا في قليل من النماذج) (١٥) ومعنى ذلك أن هذا المفهوم الذي كان سائداً في شعر الجاهليين والذى أخذ يتعدد صداته فيما بعد في المصور التالي لهم ولم يختلف هذا المفهوم بل ظل حتى وقتنا هذا ، يعني ذلك أن المفاهيم القديمة تتصل باقية أحياناً إلا أنها يعتورها بعض التجديد للذى تفرضه سنة الحياة التي لا تقبل الثبات ، ويقول الدكتور ابراهيم عبد الرحمن محمد (وحين نترك الشعر القديم إلى الشعر الحديث نلاحظ أن مفهوم الزمان قد أخذ فيه اتجاهين مختلفين :

الأول : اتجاه قديم يقرن الزمان بالمعاناة والموت والألم على نحو ما رأينا في الشعر الجاهلي ويغلب هذا المفهوم بصنف خاصة على شعر المتندين من الشعراء الذين يحرضون على استماراة تجاربهم من الشعر القديم واحتذاء نماذجه الفنية احتذاء .

الثاني : اتجاه جديد يتخذ شكل قضايا ومواضف فكرية وفلسفية وأنسانية معاصرة ومتعددة هي في الحقيقة ثمرة فلسفات حديثة أخذت تغزو البيئات العربية منذ مطلع القرن العشرين) (١٦) .

* القصيدة بين القديم والجديد :

وعلى الرغم من ذلك فإن ثمة تقارباً بينهما من حيث أن الجديد هو تعديل للقديم كما يقول الدكتور صبرى حافظ (أن القصيدة الجديدة حاولت أن تجرى داخل بنية الوعاء القديم بعض التعديلات حتى تستطيع أن تستوعب الروافد الجديدة للتجربة) (١٧) .

ويقول الدكتور عبد الحميد جودة (أن الدعوة إلى التجديد في الشعر ليست سيفاً يقطع عنق القدماء المبدعين ولن يست ما الحياة لهم ، ولا استراحة المعاصرين ولا شقاء الآتين . أن الشعر الحقيقي تاريخ الألوان ، لعواطف ولصور الجمال ورسم للأحلام ، و موقف من العالم والوجود وأحساس بالزمن يتخطى الواقع باستمرار . ومنا يخلد الشعر أكثر من الفلسفة والعلوم . ان الشعر طاقة حياتية باقية مدى الزمان ولا تلغي أو تزعم مذام الإنسان موجوداً . ولو انقطع تاريخه الفنى فإنه يستطيع أن يستدعي تاریخاً فنياً جديداً ويشبع جوهره الجمالي) (١٨) والشعر الجديد إلى جانب الشعر الجاهلي هو بمثابة اضافة إليه استقاء منه فالشعر الجديد يضيف إلى الجاهلي من الألفاظ والمصور الجمالي والتعبيرات ما لم تكن موجودة فيه ويستقى الشعر الجديد من الشعر الجاهلي قوته كتاريخ تراثي لا يمكن تجاوزه إذ أن العلاقة بينهما ليست علاقة انفصالية بل هي علاقة اتحادية . ويقول الدكتور عبد الحميد جودة (في البداية كان الشعر ضرورة جميلة هي الاقضاء فأصبحت الضرورة فيما بعد غاية جمالية إلى جانب كونها ضرورة حياتية فيكون التطور الشعري متحداً اتحاداً كلّياً بين ما كان وما سيكون بين المادة والجمال . بين الكلام والشعر . بين الشكل والمضمون) (١٩) .

* اللفة في الشعر :

وإذا كان البعض يعيرون على القصيدة الجديدة استخدامها للغة النثر في صياغتها فنسئل ونقول هل كان الشعراء الجامليون يفرقون بين لغتين في كلامهم أحدهما للنثر وأخرى للشعر ؟ فالواقع أن الجزيرة العربية كانت تنطق جميعاً بالضاد بلا استثناء على اختلاف لهجاتها والشاعر الجاهلي حينما كان يكتب شعره كان يستمدّه من اللفة نفسها التي يتحدث بها المتكلم العربي الجاهلي دون أن يرجع إلى تراث لغوى في الكتب ذى الأوراق الصفراء أو محكماً عليه أن يخترع لغة لابد أن تختلف عن لغة المستمع وتكون بمستوى أعلى بحيث يقدح قريحته وذهنه كل القدح ويتعجب تفكيره من أجل للحصول على معنى الألفاظ والمصور للشاعرية الموجودة في القصيدة . وفي هذا يقول روکس بن زائد العزيزى وهو يعرض لكتاب بناء القصيدة للعربى، ليوسف حسين بكار ، يقول أنه عرض

لللغة الشعر ولفة النثر عند العرب وأن للشعر لغة وقال أن كو لدرج يؤمن بأن للشعر لغة خاصة في حين أن ورد زورث لا يرى فرقاً بين لغة الشعر ولغة النثر (٢٠)، على أية حال فإن الشاعر الجاملي حينما كان ياتي بصورة شعرية فهو يستمدّها من البيئة التي تحيطه بكل واقعية فأنظر مثلاً إلى هذه التشبيهات التي جاءت في مطلعه امرئ القيس ومفرداته :

نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل
لدى سمرات الحى ناقف حنظل
اذا قاما تضوع المسك منها
كان غداة البين يوم تحملوا

ـ وإذا كان هذا هو الحال في الشعر الجاملي من استمداده لأنفاظه وتشبيهاته من البيئة فهل ياترى الشعر الجديد ينهج نفس النهج ؟ لفنظر فيما جاء في قصيدة « أغنية للقاهرة » لصلاح عبد الصبور فيقول بعد شهر من التجوال بعيداً عن القاهرة :

(لقاء يا مدینتى حجي ومبکايا
لقاء يا مدینتى آسيا
وھينما رأيت من خلآل ظلمة المطار
نورك يا مدینتى عرفت أننى غلت
إلى الشوارع المسفلة
إلى الميادين التي تموت في وقتتها
حضره أيامى .
وان ما قدر لي يا جرحى النامي
لقاء كلما اغتربت عنك
بروحى الظامي
وأن يكون ما ومبّت او قدرت للفؤاد من عذاب
بنبوع الهمامي .
ـ
وأن أنوب آخر الزمان فيك
وأن يضم التبليل والجزائر التي تشقه
والزيت والأوشاب والحجر
ظاممى الفتنه
على الشوارع المسفلة
على ذرى الأحياء والمسكك
حين يلم شملها تابوتى المنحوت من جمیز مصر) (٢١)

نلاحظ أن قصيدة الراحل صلاح عبد الصبور قد ارتبطت ارتباطاً واقعياً إلى حد ما بالبيئة . وحسبنا فقط أن نلاحظ هذه المفردات

(ظلمة المطار ، الشوارع المسفلة ، الميادين ، الخصوة ، النيل ، الجزائر ،
الزيت ، الأوشاب ، الحجارة ، التابوت ، شجرة الجميز) ٠٠

* بكتيريات جديدة على الأطلال :

وإذا كان الشعراء العرب يكتبوا على الأطلال فان للشعراء الغربيين كتاباً على الأطلال أيضاً وهم شعراء جدد (كما يرى لنا عبد اللطيف عبد الجبار) اذ يأتي لنا بقصائد مترجمة لثلاثة من الشعراء الإسبان هم « ريكاردو مولينا » والشاعر الثاني « سباستيان كوباس نابارو » ثم للشاعرة « خوانا كاسترو » .

ويلقب الأول باسم « شاعر مدينة الزهراء » وخصص ديواناً كاملاً عنوانه « مراثي مدينة الزهراء » ويقول في قصيدة له عنوانها « طلول » :

عظيم مصنع المرمر
القصر النبيل بجدرانه ذات الشرفات
الابواب المعدنية من الارز والبرونز
بيد ان الاعظم من العظمة ذاتها
هو رغبة القدرة التي تلهب
باجيجها اللاعج الضلوع العزلاء
ويقول « ريكاردو مولينا » في موضوع آخر من قصيحته طلول :
ماذا بقى من المئنة ؟
ماذا بقى من القصر ؟
ماذا بقى من السلطان ؟
ماذا بقى من الارادة ؟
بقى رنين الحجارة !!
بقى اسم شرير زائف
ريح حزينة !!) (٢٢)

نخلص من كل ما سبق الى انه بالرغم من البعد الزمني بين القصيختين الجامالية والجديدة الحرة فان هذا البعد الزمني لا يمثل فاصلة بين هاتين القصيختين وانما هي فترة تغير حضاري في كثير بل وفي كل الفنون والأداب والعلوم وأن هذا التغير الذي حدث خلال العصور السابقة لم يأت من فراغ بل كانت له أصوله التي قام عليها ولم تكن المدرسة الجديدة لتقوم الا متصلة بما سبقها من تراث أدبي وهي المدرسة التي مدت عينها الى لتراث منذ العصر الجاهلي حتى وقتنا هذا لأنها مدرسة لا تستوعب جماعة او عصراً وانما مسؤولياتها أكبر من كل هذا ، نظراً لأنه قادر لها أن تتواجد في عصر بلغت فيه العلوم الطبيعية درجة من التفوق والتعقيد بالإضافة الى ما نعيشه اليوم من عصر الانفجار المعرف والعلمي .

مراجع ومصادر و هوامش الدراسة :

- (١) دكتور / ابراهيم عبد الرحمن محمد ، مجلة فصول - المجلد الرابع - العدد الثاني .
- (٢) دكتور / محمد كامل حسين ، الشعر العربي والذوق المعاصر - دار الشعب .
- (٣) المرجع السابق .
- (٤) دكتور / صبرى حافظ ، استشراف الشعر ، دراسات في نقد انشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- (٥) المرجع السابق .
- (٦) الدكتور / كامل سعفان ، من دراسته في مقدمة القصيدة الجاهلية - مجلة الشعر - السنة السادسة العدد ٢٢ .
- (٧) الدكتور / صلاح عيد ، من دراسته الفكر العالمي في الشعر - مجلة الشعر - السنة السادسة - العدد ٢٢ .
- (٨) الدكتور ابراهيم عبد الرحمن محمد ، من بحثه في اصول الشعر العربي القديم - الاغراض والموسيقى ، دراسة نصية - مجلة - فصول - المجلد الرابع - العدد الثاني .
- (٩) أمل نقل - الأعمال الكاملة - مكتبة مدبولى .
- (١٠) الدكتور / شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي - القاهرة - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٦٤ هـ - ١٩٤٥ م .
• ص ٨

- (١١) احمد ابو سعد ، الشعر والشعراء في العراق – دار المعارف –
لبنان – ص ٢٥ .
- (١٢) طاهر ابو فائس ، من مقال له بمجلة الثقافة – السنة
النinth – العدد ١٠٦ ص ٢٤ .
- (١٣) المرجع السابق .
- (١٤) المرجع السابق .
- (١٥) الدكتور / ابراهيم عبد الرحمن محمد – مجلة ابداع – العدد
الخامس – السنة الأولى – من دراسة « الانسان والزمن والشعر »
ص ٤٠ .
- (١٦) المرجع السابق .
- (١٧) الدكتور / صبرى حافظ ، استشراف الشعر دراسات في نقد
الشعر الحديث – الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- (١٨) الدكتور / عبد الحميد جودة – مجلة الفيصل – العدد ٣٥ –
مارس ١٩٨٠ – من مقاله « ويبقى الشعر » .
- (١٩) المرجع السابق .
- (٢٠) روكس بن زائد العزيزى – مجلة الفيصل – العدد ٥٣ – ١٩٨١ –
عرضه لكتاب بناء القصيدة العربية من تأليف يوسف بكار ، مقال تحت
عنوان « نظرة في كتاب بناء القصيدة العربية » .
- (٢١) صلاح عبد الصبور – ديوان احلام الفارس القديم – دار
الشروق .
- (٢٢) عبد اللطيف عبد الحليم – مجلة الدوحة – العدد ٧٩ يوليو
١٩٨٢ – من مقاله « والشعراء الاسبان ايضا يقفون على الاطلال » .

قصة قصيرة

عن الذهاب والعود

وَجَيْرَعَبَرُ الْهَادِي

٠٠٠ وَقَالَتْ أُمِّي :

- مَاذَا يَبْكِيكِ ٠٠٠ ؟

- قُلْتُ يَا أُمَّاهَ :

عِنْهُمَا أَتَوْا لَنَا بِمِيعَادِ عُودَتِهِ ٠٠٠ رَأَيْتُ ظِلَّ الشَّجَرِ يَمْتَدُ ٠٠٠ يَمْتَدُ حَتَّى أَضْحَى ظِلَّ الْكَوْنِ مُتَشَجِّهًَ . وَنَظَرْتُ إِلَى شَقْوَقِ جَدَارِ بَيْتِنَا بَتَّهُ وَظَلَّلْتُ أَخْطَطُ عَلَى صَفَحَاتِ الْوَرْقِ صُورَةً لَبَيْتِ جَمِيلٍ .

قَالَتْ :

- وَمَاذَا يَبْكِيكِ ٠٠٠ ؟

قُلْتُ .

- لَا شَيْءٌ .

وَجَرِيتُ صَوبَ الشَّاطِئِ ، كَانَتْ اَفْنَانُ الْاَشْجَارِ سَاكِنَةً وَظِلُّ الشَّجَرِ يَصَاحِي حَجْمَهُ تَامًا ، وَالْطَّيْورُ فَرَادٍ مُنْكَسَةً الرَّؤُوسِ . اسْنَدْتُ ظَهْرِي إِلَى جَذْعِ شَجَرَةٍ وَرَمَيْتُ بِبَصْرِي صَوبَ المَاءِ ٠٠٠ كَانَ سَاكِنًا حَزِينًا مَتَّالًا ٠٠٠ لَكُنْهُ لَا يَبْوَحُ ٠٠٠ !

قُلْتُ .

- لَنْ أَنْهِيَ نَهْجَهُ ٠٠٠ .

وأترعت منابت الدمع وفاضت فمددت أصبعي أزيح ما سال منها على خدي ، شعرت بيدها على كتفى . رفعت وجهى الى أعلى رأيت بسمتها تمتد الى صدرى لتنزع اليأس منه أرخت عينى الى حسى الشاطئ ، مدلت يدى أحتفن منه وأخذ النهر استحثه على البوح ... لكن هيمات أفاقنى صوتها يشجو .. ان جئت الى يا ولدى فلا دوران الارض امام الشمس توقف ولا البطون أضربت عن الحمل ... هزرت رأسى باسى وقلت .

- كنت اعتقد انه كما ذهب قد عاد .

هزمت رأسها بأسف .. وقالت :

- اسمع يا بنى .. يوما ما كان خذاؤكما لbin الثدى فقط اتاكمა السقم فبـت لا انام امدى يدى ضلوع الصدر تعد .. ابكي .. أجرى وأنتما على كتفى .. أسال .. قالوا :

- عليك بالبخور ..

احضرت الشبه والناسوخ وكومة نار في وعاء .. حملتها على راحة كفى أجوب بـنها أفق فراشكما أبسمل وأحوالق وأرمى اللح في داخل النار بـقول : (طش .. طش) يحرق كل ئين راتكما ولم تصل على النبى ورغم ذلك السقم يزيد .. قالوا ..

- ضعيها في طاقة الجامع .. او أدعى الله أن يلهم مخلوقاته السـفلية فعل الخير حتى تعيد لك ولديك وتأخذ ولديها ..

وضعتكما في طاقة الجامع ليلة .. خطيت بكما سبع قنوات ماؤها يجري وضعتكما في كفة ميزان وفي الكفة الأخرى وزنكما من الروث الناشف والشيخ النعناعى يقرأ التعاويذ لعل وعسى ... في النهاية نزلت بكما النهر في ليلة النجوم فيها منهكة ... تجشأت انت وسكن هو هززتك أفقـت هزـته غـنجل عـينـيه وـسـكـن .. نـادـيـتـكـ لـبـيـتـ .. اـمـاـ هـوـ فـحـولـ عـينـيـه تـجاـهـىـ بلاـ ردـ وـالـآنـ ماـذاـ يـبـكـيـكـ .. ؟

قلت حينما عاد خلت انه هو الذى سافر .. لكنى تعجبت من شكل القبعة التى على رأسه والزى المبهر على الجسد ... زاد عجبي من شراحته في تناول الطعام وصوت نومه الغريب ... قالت وقد أضحي حزنها يحسه من يدرى ومن لا يدرى .. !

- وماذا يبـكـيـكـ .. ؟

- قلت : كيف لا أبكي وأنا الذي عاشرته منذ أن كنا أجنة في رحم واحد .. الآن هو يرى العبرت في اصلاح دارنا والبقاء فيها .. بل ذهب بعيدا حيث الفنادق العالمية للبنان ..

صاحب والدمع قد غسل وجهها

- وماذا يُنكِّل

قلت والبكاء يخنق الكلمات في حلقى :

- كنت اعتقد انه ادى لك بالدواء يا امام كنت اعتقد انه قد ادى لك بالدواء .. صحت وضحت وقالت :

- دوائي من هناك ٠٠٠ دوائي من هناك ؟

سبقتني الى الدار . عدت ورائتها .. وانا كلی اصرار ان احضر لها
الدوا، وبای ثمـن .. قلت اسمحـی لـی یا آمـه بالـسفر .. !

ضحكت وأنا تعجبت !

قلت : أنا ذاهب من أجل دوائك ١٠٠٠

٠٠ - صوتها بالضحك

قلت :

أنا لن أنهج نهجـة ..

علا صوت ضحکها اکثر ... !

قلت : أنا ذاهب حيث المدينة القابعة على الشاطئ ، والتى فكوا عن
حولها القصبان خلت ان صوت ضحكاتها يسمع الكون . لكننى كنت قد
حسمت أمرى . على أبواب المدينة التى فكوا من حولها القصبان رأيت
طوابير من البشر . جميعهم أيديهم الى أعلى .. الكثير منهم يحمل
فاليدي المرفوعة أشياء عديدة .. راديو .. قماش مبهر .. مديوه
تفاص .. حتى على اللبان ..

أخذت أنفهض كل اليدى .. لما أجد أحدا يحمل دواء .. تعجبت
من يقومون بالتفتيش .. كانوا يبحثون في كل شيء .. حتى ثنايا الجسم
واحيانا في الاماكن الحساسة .. أصابعه، الأشمئزار، وبدأت انكر

فـ احتقارهم أتـى شـعور مـخيف (ماـذا لو أـنـه يـفـتـشـون لـلـرـؤـوس) عـنـدـمـا وـصـلـتـ إـلـى حـيـثـ أـحـدـ الـعـارـفـ ٠٠ رـحـبـ بـىـ وـقـالـ :

ـ سـنـبـداـ بـالـاحـزـمـةـ الـجـادـيـةـ ٠ فـقـطـ عـلـيـكـ أـنـ تـذـكـرـ أـنـ يـجـبـ أـنـ تـبـيـعـ كـلـ مـاـ تـأـخـذـ ٠٠ وـمـاـ يـأـتـيـنـاـ مـنـ رـزـقـ فـهـوـ مـنـاصـفـةـ بـيـنـاـ ٠٠ :

قـلـتـ : بـصـفـقـ مـتـىـ أـتـمـكـنـ مـنـ شـرـاءـ دـوـاءـ أـمـىـ ٠٠ ضـحـكـ الرـجـلـ وـقـالـ بـدـهـاـ :

ـ كـلـمـاـ كـانـ الـكـسـبـ أـكـبـرـ كـلـمـاـ تـمـكـنـتـ ٠٠ بـعـدـ حـمـلـ الـاحـزـمـةـ ٠٠ اـشـتـرـيـتـ عـرـبـةـ (يـدـ طـبـعاـ) صـرـتـ أـمـلـكـ مـحـلـ مـتـنـقـلاـ ٠٠٠ـ أـصـبـحـتـ أـجـيدـ النـدـاءـ عـلـىـ مـاـ تـحـلـهـ عـرـبـتـىـ ، وـبـاتـ الـخـجلـ غـرـيبـاـ عـنـىـ ٠٠ عـرـفـ كـيـفـ تـحـلـ الـمـلـاتـ ٠ الـأـلـوـفـ صـرـتـ أـنـكـرـ فـيـ الـمـحـلـ ٠٠ كـيـفـ لـاـ أـكـوـنـ مـنـ نـوـيـ الـمـلـاتـ وـقـرـبـىـ أـصـبـحـ يـقـولـ عـنـىـ ٠٠ (الـوـلـدـ الـفـهـلـوـيـ الـخـطـيرـ) ذـهـبـتـ لـاـشـتـرـىـ أـحـدـ الـمـلـاتـ ٠ رـأـيـتـهـ هـوـ بـعـيـنـهـ كـنـتـ مـازـلـتـ غـاضـبـاـ مـنـهـ ٠ فـلـمـ أـمـدـ يـدـىـ لـلـسـلـامـ عـلـىـهـ ٠ أـخـذـ يـضـحـكـ تـذـكـرـتـ ضـحـكـ أـمـىـ ٠ ضـرـبـتـ رـأـسـيـ بـكـمـىـ جـرـيـتـ أـسـالـ عـنـ الدـوـاءـ ٠ كـلـمـاـ سـالـتـ فـيـ الـدـيـنـةـ ٠٠ ضـحـكـوـاـ ٠ أـسـالـ وـهـمـ يـضـحـكـوـنـ ٠٠ يـضـحـكـوـنـ عـلـىـ مـاـذاـ ؟ هـلـ أـنـاـ مـجـنـونـ ٠٠٠ـ ؟ لـمـ أـنـمـ لـيـلـةـ أـنـ رـؤـيـتـهـ فـيـ الـيـوـمـ التـالـىـ كـنـتـ أـرـفـعـ يـدـىـ وـاـنـاـ اـفـتـشـ لـمـ اـكـ مـهـتـمـاـ بـمـاـ يـفـتـشـوـنـ ٠٠ ؟ حـيـنـمـاـ قـرـبـتـ مـنـ الـمـنـزـلـ شـعـرـتـ بـالـخـجلـ يـحـتـويـنـىـ كـيـفـ يـتـسـنـىـ لـىـ ئـنـ اـخـبـرـهـاـ ٠ اـنـنـىـ لـمـ أـقـدرـ أـنـ اـحـضـرـ لـهـ الدـوـاءـ ؟ كـيـفـ أـسـتـطـيـعـ اـقـعـهـاـ بـاـنـ تـأـتـىـ مـعـىـ إـلـىـ حـيـثـ يـمـكـنـىـ أـنـ اـقـتـنـىـ مـحـلـاـ ٠٠ ؟ كـنـتـ اـنـفـ مـرـتـبـكـاـ ٠

عـنـدـمـاـ تـقـدـمـتـ مـنـيـ وـقـالـتـ :

ـ لـاـ تـخـفـ يـابـنـىـ ٠٠ اـنـنـىـ اـعـرـفـ مـاـبـكـ ٠٠

حـمـلـتـنـىـ بـيـنـ يـدـيـهاـ وـاـنـاـ لـاـ اـقـاـوـمـ ٠ فـقـطـ كـنـتـ اـتـعـجـبـ ٠ كـيـفـ وـاتـتهاـ هـذـهـ الـقـوـةـ ٠ مـشـتـ بـىـ إـلـىـ النـهـرـ وـكـانـتـ الـدـيـكـةـ مـازـلـتـ تصـبـحـ وـنـزلـتـ بـىـ النـهـرـ وـأـخـفتـ تـدـعـوـ اللـهـ أـنـ يـمـدـىـ مـخـلـوقـاتـهـ السـفـلـيـةـ إـلـىـ فـلـلـ الخـيرـ كـىـ يـاخـذـوـاـ وـلـدـهـمـ وـيـعـيـدـوـاـ لـهـاـ وـلـدـهـاـ ٠٠٠ـ !

سقوط مدينة مع لش

عِرْقَانْقُبُورْلِرْجُونْلِلْ

سعى للقاء شخص ما . لا بد أن يجد انساناً يتحدث اليه ..
لابد . لأن حدثاً مهماً سيقع .. إنقاد العابرين من السقوط في طفح
المجرى . منهأ من البحث الذي سرق نور عينيه في سبيل العثور
على أول من استعمل كلمة (ملعش) .. ما كان يعرف أن من أصيّبت
نفوسهم بالاعطاب والتلف يفضلون السقوط على أن ترفعهم يده ..

من السماء إلى بالوعات المجرى .. من المجرى إلى السطح ..
سقوط جليل ومرهون .. هز قلبه .. ربیع الأمطار في الوحل .. في الميازيب
المسودة .. وضع كاد أن يستل نبض قلبه .. بالحب .. اشرف على
الفرق .. قالوا : يستحق ... ، وطلبوها إلى أبيه المساعدة للقضاء
عليه ، ولم يتمت - ذلك الولد الشقي ..

الأصابع التي براحة يده .. خرجت من تحت التراب .. مدادها
السعف وأغصان الزيتون ونسخ القلب .. راحته التي خرجت الأصابع
منها .. رقيقة .. كمطربة الخبيز .. متسعة خفيفة مثل الصhatat
البللورية .. تعلوها حروف من الوشم : أ .. ق .. ر .. ١ .. ٠ .. ٠ .. ضاحكة
حياناً وعايبة أحياناً أخرى تحت خيوط شمس الشارع الذي يتلوى
تجسد أنموذجاً عجوز

فِي الْمَرْأَةِ الَّتِي ابْتَسَمَتْ لَهُ - لَمْ يَرُهَا أَحَدٌ غَيْرُهُ ، وَلَا حِينَ تَدَالَّتْ صُورَ كَثِيرَةً مِنْ أَزْمَنَةٍ بَعِيدَةٍ تَحْتَ أَمْوَاجٍ قَصِيرَةٍ وَطَوِيلَةٍ مُذَشَّابَكَةٍ .. الْمَوْجَةُ الْأَقْوَى مَسَاكَنَةُ فِي الْأَعْمَاقِ .. تَارِكَةُ جَسَدِهِ نَهْبًا لِزَحْفِ مَلَائِكَةِ الْأَمْوَاجِ الْقَزْمِيَّةِ الضَّاحِكَةِ .. أَصْبَحَتْ الْفَكْرُ الَّتِي سَلَّمُوا بِمَا تَدَمَّرَهُ ، وَبَعْدَ أَنْ قَالُوا : أَصَابَعُكِ دِينَامِيتٌ مُوقَوْتَةٌ .. كَانَ هُوَ قَدْ بَدَا الْبَحْثُ عَنْ كُونٍ تَسْطِعُ فِيهِ رَأْسَهُ ..

عَادُوا إِلَى نُوبَاتِ الْقَفْزِ وَالْتَّرَاقِصِ بِرَغْبَاتِ خَالِيَّةٍ مِنَ الْحُبِّ ..

رَكْضُ قَدَامِهِمْ مُسْتَغْفِيَّا : عَاطِفَتِي فِي طَرِيقِهِمَا إِلَى الْغَرْقِ .. بِسِيَارَةٍ اِنْرَضَى الْبَيْضَاءَ اِنْطَلَقُوا خَلْفَهُ .. ظَلُّوا يَقْرَعُونَ الْجَرْسَ النَّحَاسِيَّ لِعَزْلِ النَّاسِ يَسْاعِدُونَ فِي الْقَاءِ الْقَبْضِ عَلَيْهِ ، وَلِبَثٍ مُنْطَلِقاً بِهِمَاكِهِ النَّازِغَةِ حَتَّى دَاهَمَتْ قَدَمَاهُ أَصْدَافُ الْبَحْرِ .. سَكَاكِينَ صَدْفِيَّةَ حَزَّتْ بِطَنِي رَجْلِيهِ، وَتَقَيَّاً التَّرَدُّ الطَّلِيقُ فِي شَرَابِيَّنِهِ .. أَنَا كَنْتُ اِنْسَانًا .. لِمَاذَا وَضَعُونِي فِي جَنُوبِ الْوَادِيِّ مَعَ الْمَسَاخِيْطِ؟ .. أَنَّهُمْ يَصْرُونَ مَعَ اِنْسَانٍ مَلِيٍّ، بِالْتَّقْوَبِ وَقَصْصِ الْحُبِّ وَالْخَرَافَاتِ ..

صَوْبُوا السَّهَامَ إِلَى رَأْسِهِ حَيْثُ كَانَ يَرْشِي زَمْنَ الْفَرَاشَاتِ الْبَرِيشَةَ وَلَدَغَاتِ النَّحْلِ قَبْلَ أَنْ تَتَبَوَّلَ وَتَتَبَرَّزَ الْعَسْلُ الْأَبْيَضُ فِي أَقْرَاصِ الْخَلَايَا الْمَهْشَةِ ، وَكَانَ مَصْرَاً عَلَى عَدَمِ الْخُصُوصَةِ لِفَكْرَةِ الْفَشَلِ فِي الْعَثُورِ عَلَى شَخْصٍ مَا .. حَتَّى سَيَعْثِرَ عَلَى اِنْسَانٍ حَقِيقِيٍّ ..

فِي ذَلِكَ الزَّمْنِ .. حَمَلتُ إِلَيْهِ الْمَوْجَةَ الثَّانِيَّةَ مِنَ الْأَمْطَارِ قَرْعَةً جَافَّةً بِهَا ثَمَارُ غَرِيبَةِ الْأَلْوَانِ ، وَقَرْنَـ بِقَرْـةَ كَالْنَـفِـيرِ .. نَفَخْـوا فِـيهِ : اِمْسَكُوا الْجَنُونَ .. أَصَابَعُهُ أَقْلَامٌ تَقْتَلُ .. تَدَمَّرُ .. فِي عَالَمِهِ هُوَ .. قَالَ لَمْ تَعْدْ تَسْتَعْمِلَ مِثْلُ هَذِهِ الْكَلَمَاتِ .. عَلَقُوا عَلَى كَلَامِهِ : تَدْعِي نَقَاءَ الْأَسْرِيرَةِ وَقَلْبِكَ أَسْوَدَ ، ثُمَّ سَاقُوهُ إِلَى حَيْثُ يَرْقَدُ أَبُوهُ لَعَلَهُ يَسْاعِدُهُمْ عَلَى اسْتَخْلَاصِ قِيَمَةِ الْفَوَاتِيرِ الْقَدِيمَةِ مِنْهُ ، وَطَوَالُ الْطَّرِيقِ كَانُوا يَقْسِمُونَ لَهُ أَبْيَاهُ لِبَثٍ فِي خَدْمَتِهِمْ - مَخْلُصًا - مَذَّا مَيْنِيفُ عَلَى مَئَةٍ وَخَمْسِينَ سَنَةً ..

صَاحَ .. بِعِ صَوْتِهِ ، لَمْ يَجْبَهْ أَحَدٌ .. أَمْرَوْهُ أَنْ يَبْحَثَ عَنْهُ فِي مَكَانِهِ .. نَظَرَ فِي الظَّلَامِ .. لَا دِيدَانٌ .. لَا عَظَامٌ .. لَا جَمْجمَةٌ .. (لَنْ أَسْرِدَ أَحْزَانِي) .. بِقَائِيَا مِنْ أُورَاقِ تَشِيكُوفِ .. الْوَرْقَةِ الْآخِرَةِ مِنْ « الْحَضِيْضِ » .. مَلْزَمَةٌ كَامِلَةٌ مِنْ « مَخْلوقَاتِ كَانَتْ رِجَالًا » لِجُورُكِي .. أَمَا عَنْ أَبِيهِ فَلَمْ يَكُنْ لَهُ هَنَالِكَ أَى أَثْرٌ يَذَكِّرُ .. مَعَ أَنَّهُ طَوَالَ الزَّمْنِ اِسْأَاضَى لِبَثٍ يَقاومُ وَحْدَهُ ، وَقَدْ اَنْصَرَفَتْ مَجْمُوعَةٌ مُلْثَمَةٌ إِلَى خَلْعِ الْكَفَنِ عَنْ جَسَدِهِ .. مَائَةُ عَامٍ فِي الْقَبْرِ بِجُونِ مَلَابِسٍ .. لَا عَظَامًا ، لَا جَمْجمَةَ

.. شىء لا يعقل .. هذا العمر القصير مثى بقناع آخر ، وهو المتحول .
 المتغير . المولود . اليمىت . الحالم حتى الرمق الأخير بالستر !
 استنزه شكل أصحاب النعوش الجديدة .. من أين جاؤوا بملامحهم
 الاستبدادية وهم متوفى بأطراف لا تزال دافئة ؟ .. ججمة أبوه كأس
 متربعة بعصير الدم وعصير الغضب .. اشربوا .. هذى دمائى النازفة ..
 أصداف البحر سكاكين ملوثة بالدماء ..

دار على عقبيه .. تأمل لوحة القبر الرخامية .. يا أيها الإنسان .. نقش بقلم الساميما الذى كان يستعمله الملك .. تلك الكلمات التى
 أشعّلت النفوس بالفتن والكرامية والحروب .. مرق .. اضرب برجلك
 هذا شراب بارد وهذا شراب يغلى في البطون كفلى الحبّيم ..

اثر فراره من قبضتهم قرر قومandan مجمع المزابل والمخلفات تنفيذ
 بنود قانون عدم السير ليلا .. الهزوب من المزبلة الى قلب مصيدة
 انتاريف فوق قاعدة حجرية بمدينة المساخيط أمر بات لا يشغله كثيرا عن
 أحوال البلدة التي تعمل المعدة فيها بكل ضراوة الجوع .. من زمن
 يوسف الى عصر التصحر يعيش على تناول الخبز من أيدي أعدائه ..

بعد عدة أيام أوقفوه وخلعوا أسنانه وخطوا فمه وأمروه أن
 يتغذى على أكل نفسه .. الأفرازات التي نضع بها جسمـ - كانت
 غريبة عنه .. فضلات كريهة .. بثور تطفو على الشاطئ ، والمقشة التي
 خصصت لتسليك الميازيب سرقها الناس ليسند ظهره المكسور اليها ..
 وسط مجمع المزابل .. دوى جرس العربية البيضاء التي يقودها أنطهاء
 مستشفى الأمراض العقلية .. قالوا بلغة أجنبية إنهم قدموا عن طريق
 انحراء ، وتذكر أول فوج أشباح بركابه بالفساطط ، وهو يتتابع الاستماع
 الى أصواتهم قال هذه الكلمات قد شابتها عجمة ، ثم عاد وقرر أن لساننا
 محلية عمل معهم كشانا ومرشدنا .. أىصدق ؟ ادعاء بالتقدم واللغة
 انicker تشين .. أىصدق ؟ كل شىء من حواليه يشيخ ليتطور (!!)
 - معلش ..

تغاضوا عن اعتذاره بالسؤال :

- ألم يمر بك رجل بيد واحدة ؟

أخفى عن الطبيب يده ثم أجاب :

- سيدى - اكرر - لا استطيع رؤية كل شىء بمفردى ..

أخرج الطبيب رأسه من نافذة السيارة وقد بدا وجهه عازما
 بالفرزة :

- رجل بيد واحدة وعين واحدة .. لا يصعب على المرء اكتشافه ..

ـ أخفى عينيه المقوءة وأجاب :

- لم أر شيئاً !

حكايات صَنْفِيَّةٍ

محمد علواني

١ - دائرة النور والظلام :

لم تخلف هذه الجياد موعدها ، مع تباشير الفجر كانت اسراب الجياد البيض تخرج مع الشمس وتتأتى باعدادها الضخمة تحمل خلفها كتل الغبار ، الذى يلتقط مع الضوء فتبعد كالسراب فى الصحراء ، ولكن أهل القرية لم يعودوا يلتفتون إليها فقد أصبح شيئاً عادياً أن تظهر الجياد ثم تدور حول القرية وهي تصدر صهيلاً عالياً وجميلاً في نفس الوقت . وكانت تتوجه مع أنوار النهار إلى عين الشمس الغاربة فتدخل فيها ، وكانوا يعرفون أنها ستعود من الفجر ، ولا يعني ذلك أن أحداً من القرية لم يحاول الوصول إليها ، بل أن هذا حدث معملاً ولكنهم كانوا دائماً يختفون ، فإن الذى يذهب مع الجياد لا يعود إلى القرية أبداً .

٢ - لقاء الفارس القديم :

لما جلست مع صديقى أخيراً .. وحدها .. أخذنا نضحك وكنا نشرب الشاي الثقيل الذى قدمته أمى من لحظات . قال صديقى أنه كاد يغشى عليه مرتين اليوم ، مرة حين تبعته سيارة بوليس زرقاء ، ومرة حينما التقى بأحد المخبرين القدامى . وقال صديقى وعلى فمه - لا تزال - ابتسامة واسعة « إن هذه اللقاءات لم تكن سوى بنت الصدفة » وأخذنا نضحك مرة أخرى بسبب هذه المسألة ، لكن صديقى انفجر ضاحكاً لما أخبرته أن عسكري البوليس إذا رأك الان فسوف يعطف عليك ، وقلت له

لقد تغيرت كثيرا يا صديقى هذه الأيام . وكان وهو يقول «فعلا فعلا ..
.. لا يزال يضحك .

٣ - خواطر رجل على مقدمة عجلات :

من خلال النوافذ الزجاجية العريضة ، كان يندفع الضوء القوى
الابيض في مواجهة الظلام المحيط ، كنت أترقب كل يوم تلك الحركات
القليلة التي تظهر في المرات خلف هذه النوافذ حيث تعترني هزة كبيرة
من السرور على اثر مشاهدة الاشباح البشرية تتحرك وتتبعد رؤوسها
كقط صغيرة قاتمة ، بعدها أغلق النافذة وأعود أتنفس الصعداء انتظارا
للبلة القادمة حيث افتح النافذة وارتقب الضوء المندفع وحركة الاشخاص
في المبنى الرسمي المواجه لبيتنا .

٤ - الكلاب :

هبطت الى القرية وكانت معالمها قد تغيرت تماما .. بدا ذلك
واضحا حتى في ظلام هذه الساعة المتأخرة من الليل .. ولو لا ان المسائق
العجزوز أكد لي أن (هذه هي قريتك التي تبحث عنها) لما عرفتها
قط .. تضحمت واجهات الدور واستطالت الأطراف بطول الطريق
الزراعي .. خلفتني السيارة القديمة على مارعة الطريق .. حيث لم
يبعد في الدرج أمامي ما يشير الى الحياة آية حياة .. كانت الدور مغلقة
النوافذ والابواب ، لا يظهر منها بصيص ضوء، يشير الى وجود البشر .
استرقت أصوات الطيور والحيوانات فلم أسمع شيئا .. شعرت بالقلق
والضيق .. اذ كانت القرى تصحو في ساعات الصباح الاولى بكائناتها
جميعا في مرة واحدة قبل الفجر بكثير .. لكنها فيما يبدو كانت
أطلال قريتي القديمة ، ولم أجد بدا في النهاية من التوغل في الدرجات
إلى قلب القرية كيـث كان بيـغـنـا لـلـقـدـيمـا .. ومع اول خطوة في الدرجـات
فأجـاتـنـي الكلـابـ الجـائـمـةـ فيـ الـظـلـ بالـنـبـاحـ المتـاـصـلـ فـكـانـماـ اـنـشـقـتـ
عـنـهـاـ الـأـرـضـ .

٥ - الرعب :

كانت الخضراء تملأ المكان حولهما والرجل العجوز والغلام الصغير
في جلسة مميزة ، كان الرجل الكبير يبسـطـ أمامـهـ خـريـطةـ كـبـيرـةـ مـلوـنةـ للـعـالـمـ
بـهـاـ نقطـ كـثـيرـةـ ، وـعلامـاتـ متـداـخـلةـ ، ويـشيرـ ماـ بـيـنـ الفـيـنـةـ وـالـفـيـنـةـ -
بيـديـهـ - إـلـىـ أـرـكـانـ العـالـمـ الـأـرـبـعـةـ ، وـالـغـلامـ يـرـنـوـ بـاـنـتـلـاهـ كـامـلـ نـحوـ
الـرـجـلـ الـذـيـ لمـ يـكـنـ يـتـوقـفـ عـنـ الـحـدـيـثـ بـصـوـتـ عـالـ لـلـغـاـيـةـ ، لـكـنـ الـمـاـنـ
المـتـدـ وـالـأشـجـارـ الـكـثـيـرـةـ وـالـأـفـقـ الـبـعـيدـ كـانـ تـمـتـصـ الـجـبـةـ عـلـىـ
الفـورـ .

وفي اللحظة التي أراد الرجل أن يلتقط فيها أنفاسه ، ثبتت عيناه في اتجاه واحد أمامه ، فبدأ مسحكا وهو يرتدى زي البحارة القديم فرق جسده المكتظ وشعره الأبيض الكثيف الذى غمر وجهه ولحيته .. لقد جثم فى الاتجاه أمامه ثتب ضخم ، بدا من قريب رهيبا بهدوئه ثواشق .

احتضن الرجل الغلام فى لحظة ، لكنه فجأة دفع الغلام خلفه وممس له بصوت آخر غريب يدعوه للانسحاب ، وبالفعل اتجه الغلام للناحية الأخرى ، وجثم الرجل الكبير فى وضع الدفاع .

٦ - اللقاء :

كانت صغيرة دقيقة بيضاء ، ذات شعر قصير ، تشق الطريق العام بخطوات سريعة ، وقلت (إنها هي فعلا) وتابعتها بنظرى وقلت (كم تغيرت) كمية الدهان على الوجه وذلك البياض الشاحب والابتسامة التى اختفت وحل محلها الفم البارد ، وكان فما دققنا جميلا محددا ، أعرف أنه نعما هي ، قابلتني بنظرة مستقيمة باردة كالثلج ، وقلب أنا أحاول اللحاق بها (لقد نسيتنى تماما ، أو هكذا أرادت ، ولكنها لم تعد هي فعلا) .. ومنت خطائى على الطريق ، وأخذت هي تبتعد حتى أصبحت شبرا ، ثم اختفت فى الضباب .

٧ - نوبة صحيان :

صوت البروجى يقتحم بطيئا .. بطيئا .. يستولى على جسدى كله ، غابت عنه .. أسمع المقطع الأخير .. أهتز رأسي .. انقض عنـه كـنـسـاعـاتـ اللـيلـ القـصـيرـ .. التـفـتـ حولـىـ حيث فـتـحتـ عـيـنـيـ أـيـضاـ .. مـاجـدـ كلـ شـىـ مـلـونـاـ بالـكـاكـىـ .. الـاسـرـةـ ذاتـ الدـورـينـ بـطـولـ العـنـبرـ الضـخمـ .. والـجـدرـانـ .. وـاـنـاـ مـلـابـسـىـ .. وـاـغـطـيـةـ .. انـضـصـهاـ عـنـىـ .. فـائـيقـ .. وأـسـمـعـ اـصـوـاتـ الـاخـرـينـ عـنـ الصـحـيـانـ .. يـقـنـزـونـ مـنـ الـاسـرـةـ ، تـقـشـبـاـكـ جـلـبـتـهـمـ معـ المـقـطـعـ الـاخـرـ للـبرـوجـىـ ، تـبـاطـئـاتـ تـلـكـ المـرـةـ ، وـاـنـاـ أحـدـقـ فيـ اـنـسـافـذـةـ فـلـاـ أـلـمـ شـيـئـاـ سـوـىـ الـظـلـمـةـ الـحـيـطـةـ التـقـيـلـةـ الـتـىـ كـانـتـ دـوـمـاـ تـظـهـرـ قـبـلـ الـفـجـرـ بـقـلـيلـ ..

أصبـتـ بـالـدـهـشـةـ الـحـقـيقـيـةـ وـاـنـاـ أـتـلـفـتـ حـوـنـىـ فـلـاـ أـجـدـ أـحـدـاـ .. لـقـدـ خـلـتـ الـأـسـرـةـ مـنـ الـأـفـرـادـ تـمـامـاـ .. وـبـحـثـتـ كـمـاـ لـوـ لـمـ يـمـسـسـهـاـ بـشـرـ .. وـخـفـتـ ضـجـةـ الزـمـلـاءـ وـأـنـتـهـتـ ، كـنـتـ اـتـفـ بـجـوارـ سـرـيرـ مـمـسـكـاـ بـالـحـدـيدـ الـبـارـدـ بـكـلـ قـوـىـ ، وـلـلـحـظـاتـ قـصـارـ ، هـرـعـتـ بـعـذـهاـ لـخـارـجـ الـعـنـبرـ حـيـثـ طـابـورـ التـامـ الـأـوـلـ ..

الآخر

بعد لقائه الباز

عشرات الجالسين على الارض وعشرات اللفائف المثلثة بالطعم
وهو ساحات الظل القليلة ، كل هذا ضاعف احساسى باللال . نادى الشاويش
بعض الأسماء . اللعنة . لذا يجرون زيارة السياسيين في النهاية ؟
فكرت لحظة أن أهرب من لقائه لكن أنه وشقيقته قد شاهدتاني .

نظرت بضيق الى صديقه الآخر . جاءت خطيبته أيضا ، جيد أنها
لم تتركه في هذه الظروف . سميرة تكره أن أتكلم معها في السياسة . لو
كنت بالداخل ربما ما كانت لتاتي . كتمت صحتي عندما تذكرت أننى
لم أتعرف لها بشئ ، بعد . لذا لم يحضر أبوه لعله مثل أبي . لذا
إذن لم يصبح مثلى ونم أصبح مثله ؟ سميرة هي السبب بل موت أبي
مبكرا بل متأثرا بالأشياء الصغيرة . ما هي البطولة في أن أكون مثله .
لا شيء سيتغير سوى انتقالى الى هنا . عشر دقائق زيارة كل أسبوع .
لا أطيق الابتعاد عنها كل هذا الوقت . فكرت في مناورة جديدة تنتهي
باعتراف ليها . لا استطيع أن أقول لها أحبك هكذا مباشرة . عيونها
دائما تسأله « ثم ماذا ؟ » أحلمى مجرد احتمالات . الاحصائيات
تنحدرانى .

نادى الشاويش اسمى مع ثلاثة أسماء أخرى . عبرنا البوابة الاولى .
اوْقونا طابورا . « الرجال يختمنون يدهم الشمال » عبرنا البوابة الثانية .
دتحت يدى اليسرى . تلقيت الختم . نظرت بفضول . هلال وثلاثة
ذجوم . الأشياء لا تتغير هنا على ما يبدو .

عبرنا الباب الثالث . توقعت وجهه الساخر . صدمتني الاسلاك الحاجزة .
النافذة العالية بخيلة الضوء . ناداني هو . جريت نحو الصوت .
امندت يده . دخلت امه افسحت لها المكان . قبلت يده مرارا .
 واستقنت على الحائط القديم . جاءت شقيقته وخطيبيه . يده ما زالت
خارج الاسلاك . أمسك شعرها . دائمًا أسحب يدي من السلام قبل
ان تفعلها سيرة . سدت بصري بعيدا الى الثلاثة الاخرين . لاحظت
مشاهد مشابهة . تداخلت الكلمات المشابهة .

رغم الابتسamas الحقيقة فان ثمة دموعا يؤججها الجميع ست دقائق
اخري . ضحكاتهم عالية خلف الاسلاك . قال صديقه الاخر آخر نكتة
سياسية . وجدتني أضحك بصوت عال مثلهم . لا حظت خدوشا دامية
في يد أحدهم . لاحت فتحة الاسلاك للضيقه جدا ادركت أنها مصنوعة
تألف الأيدي التي حاولت الامتداد .

بعض الاشياء تتغير هنا ادن .

نظرت الى يدي ، اكتشفت أنها ناعمة .. أكثر من اللازم .

صَقْرُ التُّوعِ

سِعْدُ عَرَفةَ

(في البد، كانت مصر)

يا صقر النوء
اهبط بالبرد القارس ، بالرعشة ،
بالحمى بالقى ،
اضرب بجناحيك العجز ، الكسل ، الدف ،
في الوادى المفعى
أيقظ شوق الارض الفطري
للزينة . للقدرة ، للذر ،
أبعثها من مرقدتها
طاما بهواك الغجرى
فلكم تعشق هذا الوطن ، ٠٠٠

* * *

يا صقر النوء ،
اهبط بالغيث
فالقطط وبيبل

والنيل
 ما عاد يوجد بشيء
 والصمت ثقيل
 وكلامي ان أبغ القول ثقيل
 وصلبيبي فوق الظهر ثقيل
 وسكت الصبر على زيت الفنديل
 فانطفأ للضوء :

* * *

يا سارق أحلام المرأة
 وكل الفتى ،
 يا هذا الوافد من أقصى جزء
 لن تملك بعض الوقت
 فبطول الصبر ،
 بعرض البطء ،
 وبعمق الطعنة والرزا ،
 وبثقل العبء
 يتشكل صقر النوء
 ينقض بحجم الملء ،
 ما بين القطر الراعد والماء الراكد
 ما بين الجلبة والصمت
 تهتز الأرض وتربو بالحرية والموت
 ينبعث ، الجرح الوعاد
 ينبعجس الدم - البرء

* * *

قد حان الوقت . لتعودي يا دائرة الضوء ،
 قد حان الوقت . لتدورى يا دائرة السمو ،
 قد حان الوقت . لتكونى أنت .. ولا شيء ،
 يا مصر - البدء .

قصيدة النار

هشام قسطنطين

فأنت ككل الذين أردوا
أوجه الحياة رداء جميلاً
تمنيت أن يطلع الصبح من قبضتك
 فعلت ما كان حتماً عليك
وما كان حتماً على الناس جيلاً .. فجيلاً
«بابوا نيرودا»

هيئ، فؤادك للبعيد وللبعيد
وانسج خيوط الفجر صانية
وجمعها رداء للوليد
قد آن أن تغزو بلاد الله في مرح
وتعلن أن أرضك والسماء
توحداً في القلب ، واكتمل النشيد
واليآن ينبلج القصيد
حاصرت حزنك بالعيون الحقل
مجنوناً باغنية تلحنها

على أوتار بحر انت منبعه
فعلم لم تباشير للهوى
فالعشق ضوء لا يبيد
حاصرت حزنك بالغُواد الطير
تصحو وردة نشرت اناملها
جسم الأرض - كل الأرض - فاتحـت
وفتحـت النوافذ ، عانقتـت فيك المقدسـ
واصطفـتك عشيقـها ونبيـها
نـاطـبع على الخـد المـتـيم قـبـلـة
ولـترـنـد الثـوـب الجـيـد
هيـء مـؤـادـك لـلـبـعـيـد ولـلـبـعـيـد
قد كـنـت صـحـراـء وـبـيـد
واليـوم أـهـدـتك النـجـوم بـرـيقـها
فالـعـمـر أـغـنيـة لـعـيـد
الـعـمـر أـغـنيـة لـعـيـد

”على بعد ما يمد الندا“

سمير محمود الأنصير

على بعد ما يمد الندا
قلبي اندبح يأس ورجا
رعش الحروف على شفتي
ليت ملامحى ف صرحتى
فبقيت جسد من غير ندا
وبقيت ندا .. من غير جسد

* * *

تدخل مظاهرة في قصيدة
تخرج قصيدة من مظاهرة
وانتي بعيدة عن اللي حبك في القصайд
واللي حبك شوق وخوف
وانتي بعيدة عن اللي سافر ،
واللي قتلاه الظروف

لحظة صفار الموت على ستر العساكر ،
لكن سمارك يستحيل
يقبل يهاجر أو يميل
يا للـ دليلك بسمتك ساعة الرجوع
يمسح دليلك دمعتك ساعة الرحيل
على قد عقلـى ما يفهمك
على قد قلـى اللي اتنقش وردة حنين ف مخدتك
والـلي اتنقش وردة وفاء
يوم تخرجـى فرح الرفاق
كل للـرـفاق
والـحزـن دـاء
زنـزانـة ليـا ف وـحتـى
يوم تـخـرجـى يوم دـخلـتـى حـسـبـ الـظـروفـ
والـعـشـقـ تـرسـانـةـ حـرـوفـ تـحـدـفـ قـصـاـيدـ نـاحـيـتـكـ
والـعـيـنـ تـشـوـفـ حـرـيـتـىـ وـرـدـةـ فـ غـيـطـانـ حـرـيـتـكـ
فـجـرـ أـتـولـدـ صـبـرـ وـجلـدـ منـ شـهـقـتـىـ
يـومـ دـخلـتـكـ يـومـ دـخلـتـىـ حـسـبـ الـمـيـعادـ
والـعـشـقـ تـرسـانـةـ سـيـوـفـ تـطلـبـ وـلـادـ
يـاـ هـلـتـرـىـ سـمـعـواـ النـداـ .. شـوقـ لـلـمـيـلـادـ -
فرـسانـ جـهـادـ - تـفـتحـ مـدـاـينـ فـرـحتـكـ
يـاـ هـلـتـرـىـ وـلـلاـ الزـمانـ لـسـهـ مـاـحـسـشـ خـطـوتـكـ
عـلـىـ بـعـدـ مـاـ يـمـدـ النـداـ
وـتـشـهـقـ جـرـوحـىـ فـ بـحـثـكـ
أـمـوـتـ جـسـدـ وـأـعـيـشـ نـداـ
أـعـيـشـ قـصـيـدـةـ تـتـولـدـ ،
بـنـتـ وـولـدـ
تـرـفـعـ اـيـديـهـمـ طـرـحتـكـ
يـوـمـ الـزـفـافـ .

الكلمة المجداف

السيد بناند

انا عمرى ما كنت فى يوم خواف
ولا احب اللقمة الحاف
ولا احب الكلمة النايمة
الخايفه تحت لحاف
ولا احب الحق مراكب تايهه
ماشية بدون مجداف
ولا احب الصورة الباهته اللون
اللى ما تنشاف
ولا احبك يوم يا حبيبى
تقولى ان احنا ضعاف
انا احب الحب لذات الحب
يكون شفاف
وقلوب الناس تعمر بالحب
وتبقى نضاف

خطه الطباشير الملون

د. لارڈ ایم لے بیلافت

شوكة في الحق أنت ، واللغة

شبق يطول

وططلب ينمو على وجه القمر

تتعلق الأحلام في سقف الجمامجم .. كالورم

جثة تهتز في كل الوجوه ، ومصحف

عيناك ظل

كان وجهك يسْتَهِل

كان وجهك مثل نجمة

مثل قوس النصر كان

مل، شارات الجنود

مل، جدران الشوارع

مثل ماء النصر كان

ملذ خارطة البلاد

فرحة الأطفال كان

أرجوحة في يوم عيد
كان أغنية .. و كان
ملء أشيائني البسيطة
والتفاصيل الصغيرة
كان وجهك .. ثم كان
غامضا .. كرحبيل موجة
حائطا .. ومسافتين

* * *

للمتعبين ملامح غير التي في الشعر
هل تستبيح ملامحك؟!
للمتعبين ملامح غير التي في الشعر
لو تقرأ الاثر انتم
من سار قبلك بالزنق
لا خيمة لاحت
لا بعزة دلت
أو حسان من ورق
- قمر تعقد بالأفق -
- أفق تعقد بالقمر -
فاقذف بذاكرة الرمال الى المطر
واخلع حذائك - لست بالوادي المقدس - اانيا
كى تستريح
تعب مرير

للمتعبين ملامح غير التي في الشعر
لو تكتب الشعر ارتجل
وافتتح قصائدك الجديدة بالبكاء على الطل

ثم عقب بالغزل
ان لم تكن احبيت
فاضرخ عن مدارات القمر
عن بيوت طيبة
وانظر الى عينيك في عمق المياه
هل تنتمي للنهر في جريانه ؟ ٠٠
هل تنتمي للطمى في قيعانه ؟ ٠٠
هل تنتمي للطمى في لون بشرتك الفريدة
وانظر الى عينيك في سوق الخضار
هل تنتمي للبائعين ؟
هل تنتمي للمشترين ؟
أم تكتفى ٠٠ بمشاهدة !

* * *

اذا تنكرك الاشياء الواضحة قليلا
تفقد رؤيتك الواضحة ٠٠ قليلا
وقليليا
تفقد وقتك
فيضييع القادر من بعده
- فالزم جرحك -
والزم عينيك للداعمين
والزم امراة تولد منها ٠٠ تولد منك
تكبر فيك - الآن - فتكبر
تغلق فيك البحر - فتعبر
يخرج منك الوطن ٠٠ فتشهد .

* * *

محاولة ..

لِعْنَانُ مَرْسَلٌ

لتكن طفلا صغيرا
يُخْمِشُ الرُّوحَ ويُكَبِّرُ
لتكن يوماً جديداً
يرتدي تاریخنا سطراً وينذر
لتكن مينا يوازي الانهزام
يُمْتَطِيهُ الآنَ يُنْصَرُ
لتكن أى قصيدة
فأنا أبغى بعيداً
أنثر القلب أمامه
ثم أعبر

* * *

قف قليلاً
واحتوى حزني قليلاً
غامض في رئتي يامرنى أن
« ارسى وجهك حالاً »
ناحاول
استعيد الاستدارة
وأحاول
لون شعرى
وأحاول
ثم أفشل

* * *

قف قليلا
 فانا ادخلك للحظة روحى
 لترى لي مفرداتى
 « قروية »
 أقرأ الأرض حكايات قديمة
 عن بيوت الطين من تحت الرخام
 وأرى كيف الخفافيش تعرت في الزحام
 عبت الشمس ليمتد الظلام
 وأرى رغم المزيمة
 كيف يفدو القمع خبرا
 وللنباتات تميمة
 كيف تط هو للجاجات الأمومة
 والشجيرات السلام
 « ارسمى وجهك حالا »
 وأحاوول
 شكل عينى ٠٠٠ شحوبى
 ثم أفشل

* * *

قف قليلا
 فانا ادخلك للحظة صدرى
 لترى لي مفرداتى
 كان يسرى في الضلوع
 وطن مزدحم بالاغنيات
 حاول استيعابنا فانشق ٠٠٠
 فردا ٠٠٠ وجموع
 فانتهى عنا وصار الآن دمزا
 يحتسى سخطا وجوع
 « ارسمى وجهك حالا »
 وأحاوول
 شكل أنفى ٠٠٠ وشفاهى ٠^٠
 ثم أفشل

* * *

قف قليلا

فأنا أدخلك اللحظة أشيائي الصغيرة

كتبي ... حمي ... جنوبي

عزلتني .. يومي الأخير

انشطاری داخل الذات قصائد

و انسلاخی من جذوری کی اکون

« ارسمنی وجہک حالا »

وَاخَافُ

أن يكون الكون مثلي

يتقاسم التوجّه

أن يكون الوجه كالمرأة شكلا

لے یہ

« ارسمی وجہک حالا »

وأحاؤل

أتلاشى

اتماوج

أتوحد

اتشکل

أَنْفُرْد

أَنْفُرْد

أتفسر

* انتہیِ الملف *

المساق والشارب

محمد هويدى

فجأة ، وبدون مقدمات ، رحل محمد هويدى .

لم يكن قد تجاوز الثالثة والأربعين ، حينما مات – بذبحة صدرية مبالغة – تاركاً زوجة وثلاثة أبناء ، وانتاجاً ادبياً وقصصياً ونقدياً لم يحظ بالعنایة الكافية .

ترك هويدى عدداً من القصص القصيرة تشكل ثلاثة مجموعات «قصصية متجانسة» ، قدم أصدقاؤه ومحبوه أحدها إلى سلسلة «أشرافات» التي تصدرها الهيئة العامة للكتاب ، بدراسة للناقد ابراهيم فتحى .

وترك رواية بعنوان «رباب» كان قد قدمها قبل وفاته بقليل إلى دار «الفكر» للفنشر .

كما ترك دراسة نقدية بعنوان «بنية المكان في الأدب» ، كانت موضوع الماجستير الذي ناله من أكاديمية الفنون عام ١٩٧٧

و «أدب ونقد» اذ تنشر قصته «المساق والشارب» ، فلأنما تقدم تحية متواضعة إلى هذا الكاتب الذي انخطف بفترة ، داعية أصدقائه ومحبيه وزملاءه في الحركة الأدبية الوطنية المصرية إلى الاعتناء بجمع تراثه الأدبي وتقديمه للناس والقراء ، وفاءً منا جمبيعاً له ، ولأنفسنا ، وهذا أضعف الأيمان .

«أدب ونقد»

لم يكن المكان مظلماً . لم يكن مضيناً . كانت رمادية تكسو الأشياء
باستحياء تزهو ثم تبهت .

منضدة وشمعة على فوهة زجاجة غارقة وساقى .

١

- مساء للخير .

أشعل عود ثقاب . أظافره طويلة . أصابعه طويلة . أصاعات الشمعة
وجهه . أسمر نحيل خشن الشعر . حاجبياه كثبان ملتحمان . عيناه
سوداوان حمراوان بيضاوان . وجنتاه غائزتان - يبقسم - أسنانه
سوداء . يضع كأسا على المنضدة . يسأل :

- ماذا يريد سيدى ؟

«أريد أن أنسى» قلتها لنفسى .

- مشروبا قويا ؟

- مشروبا قويا .

ذهب . «ما الذى أريد أن أنساه» كدت أذكر . عاد . وضع على
المنضدة زجاجة . قال :

- كاس كلسان ولن تخكر . . .

- لا أعتقد .

- أؤكد لك .

- ليس بهذه السهولة .

- أراهنك .

- لماذا ؟

- آخذ منك ما أراه ثمنا لها .

- وان كنت بـ ؟

- أعطوك حياتى .

مربعات صغيرة متلاصقة حمراء وخضراء . تزهو تبهت . تظلم تحت
الأضواء الهاوية من الشموع الحاوية . الشموع تصنم ظلاما ، الظلال تنبغ
من قاعدة مظلمة ترتعش أسفل الزجاجة الفارقة ، الظلال قصيرة . طويلة .
نحيلة . سميكة . شفافة . باهنة . داكنة ، الظلال تبتعد . تتقارب .

تتعانق . تفترق ، الظلال كلها لشماعتي ، كل ظل لشمعتي ينام في ضوء
شمسه ، ظلها في ضوئها ينام تحتها ، كأس . كأس واحدة . دماغي
فارغة . عديمة اللون . عديمة الرائحة . عديمة الطعم . كأس ثانية .
ثالثة . أيتها الساقى . أيتها الساقى .

- نعم سيدى ؟
 - الخمر عديمة لللون . عديمة الطعم . عديمة الرائحة !!
 - خمر جيدة .
 - لا . لا . أنت
 - كم كاسا شربت ؟
 - ليست خمرا .
 - خمر قوية . كم كاسا شربت يا سيدى ؟
 - أين صاحب المحل ؟!
 - ليس له أصحاب يا سيدى . لا داعي لـ الخمر جيدة .
 - تريد أن تفخننى صوابى ؟!
 - يبدو أنك شربت ثلاثة كؤوس . لا تشرب الكاس جرعة واحدة .
 - ashribha bibe , ya Sidi . رشفة رشفة والا فقدت صوابيك
سريرا .
 - أووف أكاد
- لامست «أووف» لهب الشمعة . ارتعش . انكمش . استطالت
وهو يتلوى . رقصت ظلال الشمعة على المربعات الحمراء والخضراء، رقصة
مجنة . ارتجفت يدائى . تحركتا . اصطدمتا بالزجاجة
- غشاش . لص غشا

نامت الزجاجة على المنضدة . تقىأت . تحرجت . اصطدمت
بالكأس . سقط . انكسر . ساح الخمر على المربعات الصغيرة الخضراء والحمراة
تنعرج . تلتقي . تننساقط على الأرض . اسرعت يدا الساقى إلى الزجاجة
والحمراء . اهتزت المنضدة . امتدت من الخمر أذرع كثيرة تستطيل .
بينما يقول :

- شىء مريع . مريع لا يجب
- دعها دعها

كادت الزجاجة تنہض بين أصابعه . كانت أصابعه ترتعش . نامت
الزجاجة مرة أخرى . انهضها . نامت . انهضها

- كارثة . كارثة
- آية كارثة ؟ ! تحاول ايهامى مجنون أنت ؟ !

- أنت لا تعرف يا سيدى .

- ماذا؟!

- الخمر شديدة . لو شربت الأرض منها - من يدرى يا سيدى؟ قد تهتز . ترتج . تتزلزل . براكن . حم . غليان . حرائق . رماد . دخان . رائحة شواء - من يدرى يا سيدى - قد تتحرف . تفقد مسارها . . . تقترب من الشمس . تبتعد عنها . تصطدم بها . بالقمر بالـ . . . من يدرى يا سيدى - الكون واسع قد تتوه وهي مشتعلة . تحرق كل ما يصادفها . تبيده . يفرغ الكون . تضييع ملامحه . ماذا لو حدث

- ماذا لو سقيتنى مما تشرب منه؟!

- منه . ماذا لو حدث؟

- لا أدري .

- ولا أنا .

- وبعد؟

- ما زال بالزجاجة بقية . لا تشربها جرعة واحدة . رشقة برشقة .
رشقة بـ

- انتظر . انتظر

الخمر المراق على المربعات الصغيرة يجعلها حمرا، دايمية خضراء يانعة ، ظلال الشمعة امست غائرة ، الظلال في حركة دائمة ، الخمر رقعة تلمع داخلها شفرات من الكأس المكسورة ، رقعة الخمر في حركة دائبة تتعرج تتمدد تطول أذرعها تقصر تتلوي تتکاثر . . واحد . . اثنان . . ثلاثة . . عشر أخطلات . . تسعة . . عشرو تلتف حول الظلال . تنكمش . تشدتها . تميلها . تهوى بها على الشفرات اللامعة . المربعات الحمرا، تتململ . تتنفس . تفيض . تغمر الخضراء . تروغ من تحتها الخضراء . تغمرها من جديد . تروغ . . ق . . بحار زرقاء . قمم بيضاء . سما، زرقاء . سحب بيضاء تتوجه أطرافها تنحسر عن شمس حمرا، قانية . يندلق لغها . يتزلق على القمم البيضاء . يلونها . يذيبها . يجرفها الى كل اتجاه . تحفر في الصخر طرقا الى السفح . تجرى مبتعدة عن السفح انبعا على صفاها تنمو اعشاب وورد وازهار وصفصاف . تشرب من الماء . تتمايل . تتضاحك . تتقافز . تتکاثر . الساقى هناك عريان يعيى، الماء، في زجاجات . كأس . كأس واحدة أيها الساقى . سميط . سميط . ظمان . جوعان . سميط . سميط . تتمحى المربعات الحمرا والخضراء . تذوب في ظل كثيف يجثم باصرار . سميط . سميط . لهب

الشمعة ساكن صامت تحيط به هالة سوداء . . سميط . . سميط . . ظمان .
جو

- تفضل يا سيدي .

سلة السميط كبيرة . . تبجو ثقيلة . . جسده نحيل . . يميل . . يضع
السلة على المنضدة . . يستل منها سمطيه . . السميطه كبيرة . . يده معروفة .
اصابعه طويلة ترتعش حول السميطه . . اظافره . . وجنتاه يبقسم
اسنانه . . عيناه . . حاجباه . . لا . . أنت . . .

- ماذا يا سيدي ؟!

- تتبع السميط ؟!

- ماذا ترانى أبيع ؟!

- الست الساقى ؟!

- الساقى هناك يملا الزجاجات . . لا تشرب وبطنك خاوية .
تنضل . .

لم اكن اتوقع انها بهذه الثقل . . كادت تسقط من يدي . . حملتها بين
يدي بعاء . . نظرت اليه

- كل . . السميطه غنية مفيدة تؤكل في حالة المشروبات القوية .

- الست الساقى ؟!

- الساقى هناك يملا الزجاجات .

اسندتها على المقعدة . . احنيت رأسي . . قضمت قضمه . . لكنها .
ذابت . . ملا الذواب فمي . . لا طعم لها . . ابتلعتها . . لا طعم نظرت اليه
مطاطي، الرأس . . يمد كنه . . يقول بخجل :

- قرش واحد يا سيدي .

- السميطه لا طعم لها مطلقا !!

- السميطه لذية من دقيق نادر غالى .

- أى دقيق ؟!

- دقيق عظام مخلوط بدهن

- عظام ؟! دهن ؟!

- عظام حيوان مجففة ومطحونة ومخلوطة بدهن نفس الحيوان .

- أى حيوان ؟

- هذا سر الصنعة .

- قل لي والا لن اشتريها .

- أكلت منها .
 - لن أشتريها .
 - سأخذ القرش من الساقى - القرش سأخذه من .. القرش ..
 - القرش
 - انتظر .. انتظر ..
- السمينة عديمة الرائحة . بيضه ناصعة . دهنية اللمس . تحيط بمجموعة من المربعات الحمراء والخضراء على شكل دائرة . الدائرة واسعة يحيط بها شريط من ظل داكن . تختبئ، داخلها ظلال الشمعة . تتسلب اليها ذرع الخمر . تلاحق الظلال . تمتد حولها . تحاورها . تلاعبها . ملت برأسى على المنضدة . سقطت على الدائرة ظلال . قضمت قضمها من حودوها . ازدرتها . ظمان . كأس . كسرت الكأس . جرعة واحدة .. . اثنين .. أين؟! عند البار عند الباب .. أين؟! بين المناضد تحت المناشد أمامها فوقها . شموع وشموع نتوءات مضيئة متباشرة في ظلام المكان . الناس بين الشموع اتشباح رجال . شبح امرأة هناك .. متى جاءت؟! .. . المتدالى من صدرها .. النائم على ظهرها .. منذ متى وهى هنا .. لا ضوء آخر غير اضواء الـ .. . عظام ماذا؟!

ذرع الخمر تحكم الالتفاف حول ظلال الشمعة . تنكمش بعناء . تتسلب واحدة واحدة خارج دائرة المربعات . شذرات الكأس تلمع مدبرة الاطراف حادة محممة . تتحسّر اليها ذرع الخمر قابضة على الظلال . انات خافتة . شهقات . عظام ماذا؟! المربعات الحمراء تتقلقل . تتفاوز . تهشم اطراف الخضراء . ت .. . تعلو الانات . تعمدم الشهقات . نهر وضفاف وعشب وورد وأزهار . الساقى عريان والزجاجات مرصوصة وسلة السميط تحتها كومة أعشاب . تتتنوع الخدمات . تأتى من كل اتجاه . تنفرد . زثير وفحيج وعواء ومواء وصهيل ونقين ونباح ونهيق وثفاء ، وخوار و .. . وضحك تحاصر الساقى والسلة والزجاجات . يضيق الحسخار . يتقىم اسد . يقف على مؤخرتيه . يمد احدى مقدمتيه . يناله المساقى زجاجة . يشربها . يحنى راسه . ينزع المساقى عن جلد لحمه يلقى بلفافات الدهن في السلة . يبتسل عظامه عظمة عظمة . يضئها في السلة . يعود الأسد . تجاجج النيران تحت السلة . يأتي حسان . يقف على .. . شاة .. حمار .. لا .. هذا لا .. لم يعد يضحك . مطاطىء، الرأس يبكي دمه . دعه أيها المساقى . ايها السا .. جمبرى جمبرى . ظمان . جوعان . تتمحى المربعات الحمراء منها والخضراء . جمبرى جمبرى . تفوب في ظل كثيف يجثم باصرار . ظمان . جوعان . طرف الشمعة منحدر . لهب الشمعة يصعد على المنحدر . ينزلق . يصعد ي .. ظمان . جوعان .

الصبنية كبيرة . جمبرى عجب . جسده نحيل يميل يضعها على المضدة .
يخرج من جيبه طبقاً . يضعه جانب السميطة . تغوص اطراف أصابعه في
الصبنية . أصابعه طويلة . يخرج واحدة . انظافره طويلة . ينزع عنها
 شيئاً . يضعها في الطبق . يبتسم . أسنانه ... واحدة أخرى .
وجنتاه ... عيناه ... أنت ...

- أصبر يا سيدى
- تتبع الـ
- ببيع جمبرى .
- الست الساقى !
- الساقى هناك يملا للزجاجات .
- باائع السميط . أنت ...
- باائع السميط هناك يعد كمية أخرى . لا تشرب وبطنك خاوية .
- جمبرى عظيم .

اصابع جافة . موبياوات سوداء صغيرة متباورة على الطبق الأبيض .
وضعت واحدة في فمى . طعمها . طحنتها . طعمها . أذبتها . جلت
بها ... لا ... لا ... ما

- ليس الجمبرى الذى تعرفه انها اصابع ...
 - اصابع ماذا !
 - لا تخف مانا - كما ترى - انزع عنها انظافرها قبل أن أقدمها .
 - أحننت رأسي الى الطبق . سقط ظلام . التقطت واحدة . قربتها من
عينى . من أنفى . من أسنانى . بينما أمضغها بحذر قال ...
 - لذيدة مفيدة تؤكل في حالة المشروبات الـ
 - لا طعم لها .
 - كلها مع السميطة .
- قضمت قضمة من السميطة وقضمة من ... ببيع ... طعمهما
سويا ... ظهآن جرعة . جوعان . قضمة . تلشت السميطة . الطبق
مستدير أبيض ناصع خال تتعكس عليه أضواء الشواع الـ ...

- قرش واحد يا سيدى .
- ميه ... اصابع ماذا !
- هذا سر الصنعة .
- قل لي والا لن أعطيك القرش .
- ساخذه من الساقى . القرش ساخذه من ... القر ...

- انتظر . انتظر

تمدلت ظلال الشمعة بين انعكاسات اضواء الشموع على بياض الطبق
الناصع . للحظة تخيلتها . . . حين مدت يدي الى احداها قبضت على
فراغ . مضفت الفراغ . ابتلعته . لا طعم له . باائع الجمبرى . باائع
السميط . الساقى . واحد زائد واحد تساوى ثلاثة . . اثنين . واحدا . .
أين ؟ لهب الشموع يتتساقط في فراغ المكان . المرأة صدرها . . ينام
شعرها على . . . يتمطى يتقلب . الكأس تبرق في يدها . تعلو الى فمهما
تنص ، وجهها . ضوء ، خافت لا يمكن معه رؤية . . . ظمان . جرعة .
جر . . . فارغة . اكرها فارغة . اكرها ملائنة . المربعات الحمراء ،
والخضراء ، تتداثر دون نظاما بين الطبق وزجاجة الشمعة وزجاجة الخمر
وشذرات الكأس . المربعات تدور حول الاشياء . تتغير . تتصادم . تتفتت
اطرافها . يتطاير الفتات . يختلط بالالوان . تندرج الالوان بين حمرا ،
وخراء ، تحوم على سطح المنضدة والأشياء . تهوم . التهاويم بكاء .
البكاء مكتوم خافت بعيد . تتحرك الالوان . تزحف . تتشكل . نهر
وعشب وورد وأزهار وصفاف . الساقى عريان والزجاجات
مرصوصة وصنية الجمبرى حولها كومة اعشاب . يقترب البكاء . ينفرك
الساقى كثيف . يشتعل النار في الاشجار . ينظر الى كل اتجاه . البكاء . . .
بيض . صفر . حمر . سمر . سود . يمدون اياديهم . يؤزع عليهم
زجاجات صغيرة . بيده . . . لا . . . ايها الساقى . ايها
الـ . . . جرائد . جرائد . ظمان . اخبار الفد . جرائد . ظمان .
جوعان . ايها الـ . . . طيات من ظل شفيف تلقى على المنضدة . تتماوج
تحت اضواء الشموع . جلد رقيق شفاف ملفوف دون احكام يخرفسن . لهب
الشمعة يخبو يكاد ينطفئ . يتوهج داخل هالة سوداء داكنة السواد يخبو
من جديد . يـ . . .

- تفضل يا سيدت

- ما . . . ما هذا

- جريدة الغـ :

- جريدة الـ . . . أنت . . . ما . . . أنت الساقى ؟

- أنا أبيع الجرائد .

- باائع السميط

- باائع السميط في الطريق .

- باائع الجمبرى

- باائع الجمبرى هناك .

- يصنع كمية أخرى

- كيف عرفت ؟!
- على شاطئ النهر .
- نعم . وبائع الكبدة
- لا يوجد بائع الكبدة .
- تمام ! الحان ينقصها باائع كبدة . أنت تعرف كل شيء .
- تعرف أكثر مما بالجريدة . لكن خذها تصلح غلاناً لمصباح .
- وضعها على الطبق . لمعت حواقه على جانبيها
- الضوء من خلالها بنفسجي مثير يلهب الـ
- وغمز بعينيه . . .
- معى صور . أريتها لك ؟

- أخرجها من جيبه . خطفت واحدة من يده . أخذت بها يدي .
- الضوء أسفل سطح المنضدة لا يسمح برؤيتها حملت الزجاجة التي بها الشمعة و
- لا . . . لا داع له ليس ممنوعات .
- أعدت الزجاجة . وضع المرأة في الصور غريب غريب

- تتقن العابها فريدة .
- امرأة خيالية .
- أنظرها هنا .
- هي . . .
- وهنا . . .
- لا . . . لا . . .
- تماسك . وهذه
- كلها لامرأة واحدة لكن
- ماذا ؟ !
- كأنها نساء الدنيا .
- لدى تسجيلات لصوتها . تغنى أغانيات
- تغنى ؟ !
- على ايقاع العابها الفريدة .
- تغنى وهي تلعب ؟ !
- كان القصد تسجيل صوتها وهي تلعب ، فكانت هذه الأغانيات .
- تلعب وهي تغنّيها !
- كان القصد تسجيل أغانياتها ، فكانت هذه الصور .

- أين .. أين هي ؟
- تماسك .
- أين ..
- أرسلها لك ؟
- أين ..
- توجد حشية نادرة من مخلفات الحرب .
- نادرة ؟!
- محشوة بشعور حمراً وشقراءً وسوداءً، ليس بينها شعرة واحدة بيضاء . غلف الضوء بالجريدة . ينفذ اليك ... فيه ... جرب بنفسك . ألا تلقى نظرة ؟
- أخذت الصور
- أقصد على الجريدة . خذ الصور .
- وضع الصور على المنضدة . فردت طيات الجريدة . صفحاتها بيضاء . تتناثر عليها نقاط من ضوء أحمر أخضر أبيض بنفسجي . تتوزع عليها ظلال رفيعة كثيفة . دققت فيها النظر . شدلت بعضها . تمزقت بين أصابعى . قربتها من عينى ..
- ما الذى تحاول رؤيته ؟!
- جلد ماذا ؟!
- لا تتغابى .
- لا شيء مكتوب عليه .
- تrepid الحشية ؟!
- وقت و ...
- استريح أنت سأريك بها هنا . سأفرشها بنفسى .
- أين ؟!
- هنا
- ولـ ...

- لا عليك . سأحاسب الساقى . جرائد .. جرائد .. أخبار
الغد جرائد ..

- لكن . انتظر .. انتظر ..

توقف عند المرأة الجالسة مال عليها . نظر تجاهى . نظرت هي
الأخرى . أخبار الـ .. جرائد .. جرا ..

لم تزل جالسة هناك . شبح امرأة خلال البعد والضوء الخافت .
الصور . هذه . بقعة الخمر جافة عدا بعض الأذرع ترتعش بين ظلال
الشمعة . هذه الصورة .. وضعها فيها عجيب . وهذه . والأخرى .
الصورة التي .. هي .. المرأة .. المر .. أغانيها .. الأغاني تأتى من
بعيد . تقترب تهوم حول أذنی . تنحيدة . آهه تذيبنى . تجرفني الى ..
دونما عناء دونما لها ث .. مسافات طويلة .. تطول .. اقترب من .. لم
يكن لامرأة أن تدركنى وأنا على هذا البعد . ستائى . لابد أن أعود .
ستا .. أكاد .. أكاد .. لا عودة .. مساء الخير يا .. سقط رأسى
على ظل كثيف تذوب فيه الألعاب والاغنيات والطبق والرمي .. أصابع
طويلة . أظافر طويلة ، حمرة قانية . اللوان الرداء ، تصرخ في الضوء ، البابات
ترتعشه . يتراقص لهب الشمعة بجنون . صدرها .. عنقها .. وجهها ..
أصابع .. العينان هما .. لا .. لا . رغم الأصابع لا . لهب الشمعة
تعيه الرقصات . من أين له الثناء . لهب الشمعة يسقط . والردهان .
بذطفيء . لا .. لا . أيها الساقى أنت .. أنت .. انت لهم صوص . وفقت .
غشاشون . سقطت المضدة . خادعون . سقط المقد .. لصوص . جرت
الماء .. لـ .. انتظري .. انتظري .. أيها الساقى ..

- نعم . نعم يا سيدى

- ألسنت .. ألسنت المرأة ؟!

- امرأة ؟ ! أنا ؟ ! آه .. تعنى أنى كسبت الرهان ..

- رهان ؟ !

- لا تذكر ؟ ! كنت تود أن تنسى . جميل ..

- أنسى ماذا ؟ !

- لا تذكر ما كنت تود أن تنساه ؟ ! رائع ..

- غشاش . لص . أنت .
 - أنا كسبت الرهان .
 - الرهان ؟!
 - أنت سكران والا ما نسيت للرهان .
 - لم أنسه . ان أسكرتني حمرك تأخذ ما تراه ثمنا لها .
 - لم يكن بيننا شهود . الآن كل الحان تشهد .
 - أنا لا انكر . أنت تلهيني عن . . أين ؟! أين ذهبت !?
 - من !
 - المرأة .
 - لا نساء هنا .
 - كانت هنا .

أجال الساقى وجهه فى الحان بينما يقول بصوت عال :
 - هل رأى أحكم امرأة ؟!

سقطت دائرة من الضوء الباهر على شبح من أشباح الرجال أمام
 المناضد . عادت المرأة . نهض . وقفت هناك . تستطيل رقبته . تمارس
 العابها . تغور وجنتاه . تغنى أغانياتها . تتلون عيناه . أسود . تنهيدة .
 أحمر . تغريده . أبيض . آمه . تتحم حاجباه . صدى الأغانيات يتعدد
 بين . . . الحان بلا جدران . يتكلم . أسنانه . . .
 - لا نساء هنا . سمعته يزعق بعد الكأس الثالثة .
 - والأغانيات ؟! لا تسمعون ؟!

سقطت دائرة أخرى من الضوء الباهر على شبح آخر . نهض .
 الأغانيات . . . غارت وجنتاه . الآهات . . . التحم حاجباه . . .
 - لا أسمع شيئا . سبببت لى صداعا .

كذابون . دوائر الضوء ، تتساقط على الأشباح . سكران . لصوص .
 عج المكان بالأصوات . سكران . تعززت الرؤية . الأغانيات . رأيته يكلم
 نفسه . كل منكم يشبه الآخر . الآهات . بعد الكأس الثالثة . كل منكم

يشبه الساقى . المرأة . اى امرأة ؟ ! خارج دائرة الأضواء تلعب .
سکران . تغنى . لا نسمع أغانيات . لصوص . الساقى . أين !! أيها
الساقى .. أيها الله ..

- أين كنت ؟ يقولون ..

- لم أبرح مكانى قط . أنت ..

سقط جسدي على لم يكن المقدد مكانه . الأرض باردة . مذ
لى يده . اتسخت كفى .

- لا عليك فائت ..

- أنا سکران .

أنهضنى و ..

- ماذا تريدين ثمنا لخمرك ؟

- تبيع الكبدة في الحان .

لمعت الابتسامات خلال الضوء الباهر . استراحت الأشباح على
كراسيها . انحسرت عنهم الأضواء . عاد المكان كما كان ليس مظلما
ولا مضينا ، انما رمادية تكسو الأشياء باستحياء ، تزهو ثم تباهي ، وأنا
عربيان بين عشب وسلة وورود وصينية وزهر وزجاجات وصفاف وصفصاف
تشرب من الماء . ظمان . أيها الساقى . زجاجة على فمي . الزجاجة
فارغة . أيها الساقى . أميلها الى الأرض . ينسكب منها الخمر مدرارا .
ظيان . تشرب الأرض . تشرب . تنشع . تتمايل . ترتج . تتزلزل .
ظمآن . براكين . حم . دخان . رماد . رائحة شواء . جوعان ظمان .
أنحنى الى الماء . أقرب منه وجهى . أرى وجه الساقى . يبتسم .
ابتسم . أقول . يقول : ..

كبد .. جوعان .. كبد .. ظمان .. جوعان .. ظما

• شعر •

أغتيال / سنة ١٩٨٦

عُبُرُ الْمَنْفِعِ رَهْفَانِ

هنا سينا، والدلتا
هنا مدن معادية
ونحن الشعب
كان الحائط العادى مهدوما
وكان السلك والاخشاب والضباط مهدومين
كانت ساحة التحرير
تشبه ساحة الرؤيا
وكنت اشتت القديمين في قلبي
أغيثوني
والأسما، تلوى في هياكلها
رأيت النور يطلع من جنين الماء
انا الولد الصغير الجسم
والقائم في صحرا، داخله
اطل على رواق النيل
ليس النيل
أبحث عن شجيرات على الجنبين
لا اجد الشجيرات التي اعرف
أشهى في اتجاه البحر
صار البحر اجناسا

والألوية
 وصرت عالمة صغرى
 ترفرف حين يدهمها الهواء
 وحين يدهمني
 وكان الناس من حولي
 شواهد من قرى الدلتا
 رأيت اليوم بارجة
 تذكرت الاسى اليومى
 امى تحمل الحرب التى تخو على الفقراء
 في صينية الاقطار
 تأكل فى المساء الخبز
 والجعاضيس
 والجرجير
 والسلوى
 وتخشى ان يكون البيت مسكونا باشباح
 رأيت اليوم بارجة
 وضباط المدينة يخطعون الكاب
 والذى قد صار زيتيا
 ترى هل صار نفطيا ؟
 ولكننى أحب حماقة الكاكى
 وأفتح خيمتى في الليل
 افتحها على الشيطان
 كان قماشها منى
 وكنت اذا نظرت البحر والاحباب
 كنت ابوح مثلهما
 وأعرف ان أبنية المدينة
 لم تعد ترعى شئون الناس
 ها اذا دخلت البحر والاحباب
 أبحث في مساحة قلبى الحالى
 عن المدن التى قد ناء، معظمها
 بمعظمها
 وعن شبакها المفتوح
 صوب قوافل الاعداء

هل احسوا الرصاص باول القتلى
 واحسوا الموت بالاصرار ان انعقب الموتى
 وانشى بلدة الاطفال
 أم احسوا سماء القلب
 بالسحب التي تمشى
 وراء الطائرات كانها منها ؟
 رأيت أصابعى تخنو
 على طرف الزناد تدوس
 كان الأفق مفتوحا
 وأشجارى تمارس شهوة التصويب
 ادعك ساعدى بالرمل
 ادعكه بما في الحلم من مأوى
 لكنى تتعرف الطلقات رائحة تنافقنى
 أنا الولد الصغير الجسم
 كنت اليوم مبلولا بناحلامى
 ورائى أمة تسمعى
 وصوب دمى
 قبائل لا ترى غير المجيبة
 نتنتمى للبحر
 او
 للنيل
 او تجرى وراء مساحة بيضاء
 تملؤها بصوب الدم
 كنت أمارس التصويب
 والحكام ينتشرون في عينى
 أحفادا
 وأوبئية
 وينتشرون في لفتي
 توابع من حروف الجر
 ينتشرون أوتادا من الصفاصاف والصبار
 ها آذا
 رأيت البيت والجميزة الاولى
 صعدت الى سوالفها
 وأيقظت الذين هناك في الاعشاش
 كانت قامة العصفور

أطول من قوامك أيها الجندي
فافتتح سعادتك الآن
واماًلاً قبضة الصحراء بالموتي
وكان البحر مملوءاً باطفالي
يكاد يميل ناحيتي
فاوقف أيها الجندي

أوقف هذه الأيدي التي تجري على دمه
وتأكل منه عشب البحر
تكلل وردة التكوين حين تهم
دنسى أيها الجندي أخطف هذه الأجسام
نحو خلاصها المحتوم

كنت أمارس التصويب .
والأشجار تلهث في مخيلتي
وبعض الناس يجتازون اسيجتي
ويصطفون في جسدي وأنسجتي
مسفوفاً

من هواي العنبر
مثل قذيفتي الأولى
فصوب
نحوهم

صوب
لأن النيل ينتظر المحبة في وفاء النيل
والغربان تأكل من يموت سدى
فصوب

نحوهم
صوب

لعل الناس يقتلون في جهتين :

١ - عدو يقطف الزهر الذي يطلع من جسمك ، يزعم أن بينكما
رباط الدم ، لكن الرشاد يحيى بأن يتامر الأعلى ولا يدع
الخارج يضيع بين الناس .

٢ - عدو يقتل الزهر الذي يطلع من جسمك ، ان تمد
يديك نحو عدوك الأول .

فصوب
نحوهم

صوب

ورأى أمة تنسى

وصوب نهى

قبائل لا ترى غير الفجيعة

تنتمي للبحر أو للرمل أو للموت

تحفر في الرمال الداء

غاشية ستشتتني

فلا تدع البلاد تفر من بلد الى بلد

هنا سيناء والدلتا

ونحن لريح

نحن الماء والمساجاء

والحراس والأجراس

والشهداء والبساطاء

والظاهر والباطن

والاول والآخر

والقتلى

ونحن الواقفون على خطوط النار

فيما بعد وقف النار

هنا سيناء والدلتا

هنا مدن معادية

ونحن الشعب °

مهرجان موسكو السينمائي الخامس عشر بين الجمود البيروقراطي ورياح التغيير

على ابوسناوى

يبعدو أن رياح التغيير التي تملا سماء الاتحاد السوفييتي في عصر جورباتشوف والتي يتطلع إليها العالم كله وينتظر نتائجها بانت رياحا شاملة ، حيث أن ما تستفسر عنه ، قد يشكل خريطة العالم السياسية مرة أخرى ، ذلك أن جورباتشوف يقود العسكري الاشتراكي كله إلى ما سمي في الغرب بشارة جورباتشوف ، وما يسمى داخل الاتحاد السوفييتي باعادة البناء والعلانية ، ومما لسمتان اللتان ظهرتا بوضوح في مهرجان موسكو السينمائي الدولي الخامس عشر والذي أقيم في الفترة من ٦ إلى ١٧ يوليو ١٩٨٧ بأحد أكبر فنادق العاصمة ، فندق روسيا ، ذي الستة آلاف حجرة ، والذي يشرف على الميدان الأحمر بقلب موسكو بجوار الكرملين ..

والتابع لمهرجان موسكو في دوراته السابقة ، يعرف أنه مهرجان ذو طابع سياسي رغم أنه واحد من مهرجانات الدرجة الأولى ، مثل كان بفرنسا وبرلين وألمانيا الغربية وفينيسيبيا باليطاليا ، يتميز ، أو عرف بأنه مهرجان المجاملات ، فالجوائز تقارب الخمسة عشر ، والمسابقة الرسمية تقارب الأربعين فيلما ، ولا مانع من أن تشترك دولة بأكثر من فيلم ومعظمها دون المستوى ، هذا غير العديد من جوائز المنظمات

والاتحادات والجمعيات ، بحيث كان من النادر أن يذهب فيلم إلى مهرجان موسكو ، ولا يعود بجائزة ما ،

وف ظل الظروف الجديدة شن المخرج اليم كليوف ، رئيس اتحاد السينمائيين السوفييت هجوما شديدا على نظام المهرجان ، ونجح في تخلص مهرجان هذا العام من كثير من السلبيات التي شابت دوراته السابقة ، وإن لم يستطع أن يخلصه من سوء التنظيم الذي ساد طوال المهرجان .

انقسم مهرجان موسكو السينمائي الخامس عشر بين البرنامج الرسمي المكون من أفلام المسابقة الرئيسية وعددها ٢٧ فيلما من ٢٧ دولة والبرنامج الوازي « بانوراما » وشاركت فيه ١٦ دولة بستة عشر فيلما . وهناك أيضا مسابقة الأفلام التسجيلية والقصيرة ومسابقة أفلام الأطفال ، كذلك تم عرض مجموعة من الأفلام السوفيتية تحت اسم السينما السوفيتية الشابة ، وتنظيم برامج تكريمية أولها للمخرج السوفييتي الراحل اندريله تاركوفسكي وأخر للممثل الايطالي الكبير جان ماريا نولونتي ، هذا عدا القسم الاعلامي (انفورميشن) .

برناموج المسابقة الرئيسية :

تضمن البرنامج ٢٧ فيلما من ٢٧ دولة على النحو التالي وفقا لفاريغ عرضها بالمهرجان :

زوجة رجل مهم اخراج محمد خان (مصر) - فلفل أحمر اخراج كيتان ميهتا (الهند) - رجل الكاب الاسود اخراج سيرجييو ريزنديه (البرازيل) - زنزهين - الدار الجميلة اخراج اكسو تونجين (الصين) - الحياة شى، هام اخراج لويس الكوريزا (المكسيك) - كانجارو اخراج تيم بورستال (استراليا) - بطل العام اخراج فيليكس فالك (بولندا) - ٨٤ شارع شارنج كروس اخراج دافيد جونز (بريطانيا) - استجواب الشاهد اخراج جنتر شولتز (المانيا الشرقية) - رجل ناجح اخراج أومبرتو سولاس (كوبا) - شومتز اخراج بولوس مانكر (النمسا) - طريق الشعبان اخراج بو ويدريبرج (السويد) - تادوت اخراج روندلف توم (المانيا الغربية) - موت الاحلام الجميلة اخراج كاريل كاشينا (تشيكوسلوفاكيا) - الطيور المهاجرة اخراج عبد اللطيف (افغانستان) - مقابلة اخراج فديركو فيليني (ايطاليا) - الى اين نذهب ؟ اخراج رانجيبل فولشانوف (بلغاريا) - بيت برثارد البا اخراج ماريو كاموس (اسبانيا) - جان دى فلوريت اخراج كلود بيرى (فرنسا) - الحب

يا امى اخراج يانوشى روشا (المجر) - شارع طفولتى اخراج استراليد هيننج - جنسن (الدانمارك) - المراسلة اخراج كارين شاكنزاروف (الاتحاد السوفيتى) - عائلة فان باميل اخراج كامير مانز (بلجيكا) - ليلة اقلام الرصاص اخراج ميكتور اوليفارا (الارجنتين) - حدائق من حجر اخراج فرنسيس كوبولا (امريكا) - الاسفلت الصعب اخراج سولف سكاجن (النرويج) .

اما افلام البانوراما فقد كانت ١٦ فيلما من ١٦ دولة على النحو التالى :

حرية اخراج سيد على مازيف (الجزائر) - وقائع العام المقبل اخراج سمير ذكرى (سوريا) - الشطبة اخراج محمد على الفرجانى (ليبيا) - حل وسط اخراج لطيف لحلو (المغرب) - جون وست الدار اخراج جوردون بنسنت (كندا) - ظلال في الجنة اخراج آكر كورسماكى (فنلندا) - ثيو فيلوس اخراج لاكيس بابا ستاتيس (اليونان) - غابة الدب الصغير اخراج توشيبو جوتوكو (اليابان) - النقطة الامامية اخراج شو بو جيل (كوريا الشمالية) - المحولجي اخراج جوز ستيلنج (هولندا) - الظل اخراج ب . بولينيام (منغوليا) وضع الارض اخراج جراهام ما كلين (نيوزيلندا) - امرأة من الحدود اخراج ايغان ارجيلو (نيكاراجوا) - مالابريجو اخراج البرتو دورا (بيرو) - العائس اخراج سيربان مارينسکو (رومانيا) - طريق اللواتس اخراج تيزا ابيسيكارا (سيرى لانكا) - مدينة اويت اخراج لى دوك تيان (فيتنام)

لقد كان الفيلم المصرى « زوجة رجل مهم » اخراج محمد خان سيناريرو روف توفيق وتمثيل احمد زكي وميرفت أمين هو الفيلم العربى الوحيد في المسابقة الرسمية هذا العام وقد اختارت لجنة المهرجان من بين مجموعة من الأفلام المصرية أرسلتها لجنة المهرجانات المصرية ورغم جودة الفيلم ، فان اختياره جاء سياسيا بالدرجة الأولى ، مواكبا لرباح التغيير في الاتحاد السوفيتى من ناحية ومن ناحية أخرى لما يتعرض له من نقد للسلطة ممثلة في جهاز مباحث أمن الدولة من خلال شخصية ضابط مباحث طموح يتصور أنه يحمى الوطن حين يُنقذ التهم للمتظاهرين في انتفاضة يناير ١٩٧٧ ثم تتخطى منه السلطة باحالته إلى المعاش في محاولة يائسة منها لتقديم قرابين لتجميل وجهها انقباع بعد الانتفاضة ، والفيلم بصورة الحالية ، وقد نتعرض له بالتفصيل في مقال لاحق ، يمكن أن يكون دفاعا عن وجه المباحث القبيح

ذلك أنه حاول أن يجعل من الضابط هشام حالة فردية لأنحراف أحد الضباط وساعده على ذلك أنه قدم بطله بلا أبعاد إنسانية ، ثريرا ، انتهازيًا ، متكالبا على السلطة ، مزهوا بها منذ اللحظة الأولى .. وحين تلفظه السلطة ، لا يتمكن بقدراته المحدودة من ادراك ما حدث . ويظل يعيش في وهم الاستمرار منتظرا لحظة العودة إلى ممارسة فاشيته ، وحين يصل إلى الوعي .. يقتل والد زوجته ثم ينتحر .. ومن العجيب أن تكون هناك بعض الأصوات الرافضة للفيلم في وزارة الداخلية فالفيلم شهادة لجهاز المباحث بأنه جهاز أمين على صالح الشعب وأنه يظهر نفسه من الحالات الفردية التي تسيء إلى صورته وأن أمثال المقدم هشام ورئيسه يسرى ، ما هي إلا حالات خاصة جداً لأنحراف يمكن أن تجدما في كل مدينة وفي كل زمان ، وهذا يفسر موافقة الداخلية أيضاً على السيناريو قبل تصويره ، وببدو أن التعميم الذي تصوره البعض في الشخصية جاء من صدق أداء الفنان أحمد زكي وتفرده طوال الوقت بحيث جاء الفيلم عن « رجل مهم » وليس زوجة رجل مهم ، فدور الزوجة كان هاهشيا ولم تستطع ميرفت أمين ، أن تكون فعلاً ، أو رد فعل أو أن تقوم بدور المرأة التي تعكس وتكتشف عن فساد وزيف سلوك زوجها المقدم هشام .

وكان من الغريب أن يأتي ملخص الفيلم في كتيب المهرجان بصيغتين مختلفتين تماماً حيث جاء في الترجمة الإنجليزية أن الفيلم « ليس فقط قصة زوجة ضابط مهم ، بل هي نظرة أصلية لجزء من تاريخ مصر في السبعينات » ، أما في النص الروسي فقد كتب « انه بعد المظاهرات الشعبية عام ١٩٧٧ تصبح مهنة الضابط احمد زكي عرضة للخطر ، وهنا تبدأ زوجته في ادراك أن الفساد وسوء استخدام السلطة ينموا في المجتمع البرجوازي » . وقد يفسر هذا النص لماذا تم اختيار زوجة رجل مهم . بالإضافة إلى بعض جمل الحوار التي ترد على لسان والد الزوجة وهو مهندس رى ، دفانا عن السد العالي وبعض إنجازات ثورة يوليو ، كذلك ما يوحى به أداء الفيلم .. إلى زمن وصوت عبد الحليم حافظ ، وقد استقبل الفيلم استقبلاً طيباً في عرضه بالمهرجان ونال اعجاب العديد من النقاد والصحفيين وظل منافساً قوياً على جائزة أحسن ممثل - بادأه احمد زكي - للحظات الأخيرة للمهرجان ، كذلك فإن الناقد السوفياتي أناتولي شاخوف ، وهو ناقد متخصص في السينمات العربية ويجيد اللغة العربية كتب في نشرة المهرجان (٨ يوليو - العدد الثاني تحت عنوان « الصعود ، الهبوط إلى الهاوية » وبعد تحليله لأحداث

الفيلم ، كتب يقول « ان السينما المصرية التي تحفل بعدها السنتين هذا العام ، كانت تعطى اهتماما خاصا بمشاكل الأخلاق والسلوك الأخلاقى ، ولا يعتبر فيلم محمد خان استثناء من ذلك .

ان الفيلم لا يقف عند وصف المشاكل العائلية ، وأن الصراعات الداخلية والروحية لا تصور بشكل مباشر ، وأن شئت الحقة ، فان الفيلم بعد انعكاسا لتناقضات الحياة وتعقيدها في المجتمع المصري الحديث .

لقد صنع هذا الفيلم مجموعة من شباب الجيل الجديد الذي يمثل اتجاما تقدميا في صناعة الفيلم المصري والذي بزغ في الثمانينات ٠٠٠ ٠

ورغم هذه التحية ، فان المؤتمر الصحفي الذى عقد في اليوم التالي لعرض الفيلم وحضره كل من الناقد والكاتب رئوف توفيق والمخرج محمد خان والفنان احمد زكي والفنانة ميرفت أمين والمنتج حسين القلا ، منتج للفيلم ، ورئيس الوفد المصرى الدكتور مصطفى محمد على عميد محمد السينما وجاء المؤتمر مخيما للأمال ، فقد اختلفت رؤية المخرج للفيلم عن رؤية مثاباه . وبينما استطاع رعوف توفيق أن يشرح في ذكاء وحسن سباسي عال ما حدث في مظاهرات الطعام' في يناير ١٩٧٧ ردًا على سؤال من صحافية تشيكية . جاءت أجابت المخرج الذى رأى أن فيلمه صراع بين الرومانسية والفاشية مختلفة عن أجابت احمد زكي الذى رأى ان الفيلم بصور كيف يصنع الدكتاتور ، أو كيف تساهم الصالحيات المنوحة لبعض الفئات في انحرافهم ، على حين رأت ميرفت أمين أن الفيلم ليس به أية أبعاد سياسية على الأطلاق ، وكأنما كان كل منهم يتحدث عن فيلم آخر غير الذي شاركوا في صنعه !

وقد شاركت مصر في القسم الاعلامي بستة أفلام هي : « آه يا بلد آه » اخراج حسين كمال « والبدرون » اخراج عاطف الطيب و « كراكون في الشارع » اخراج احمد يحيى و « لعمد كفاية الأداة » اخراج اشرف فهمي و « أنا وانت وساعات السفر » اخراج محمد نبيه و « انتحار صاحب الشقة » اخراج احمد يحيى . كذلك شاركت مصر في سوق الفيلم الذي أقيم بفندق « انتركونتننتال » بجناح كبير شارك فيه صندوق دعم السينما وشركة مصر للتوزيع ودور العرض والعاملة للتليفزيون والسينما (قطاع خاص) وهى الشركة التي انتجت فيلم « زوجة رجل مهم » . ولأول مرة يشارك القطاع الخاص والقطاع الحكومي تحت لافتة واحدة تحمل اسم مصر وقد عرض ٨ السوق ستة عشر فيلما مصريا وكانت مشاركة ايجابية . واستطاع المسؤولون المصريون عقد العديد من الاتفاقيات لتسويق الفيلم المصري في دول الكتلة الشرقية والدول

الأفريقية ، وقد كان الوفد المصرى يزيد عن خمسة وتلذين عضوا من فنانين وفنين وممثلين وكتاب سيناريو وصحفيين ونقاد ومخرجين ، ولم يعرض فيلم اليوم السادس ، اخراج يوسف شاهين ، رغم انه ورد ببرنامج المهرجان ممثلا لفرنسا وليس مصر .

المهرجان والجوائز :

لم تكن جائزة فيليني التى أعلنتها روبرت دى نيو رئيس لجنة التحكيم ، مفاجأة لأحد ، حيث وصل إلى العاصمة السوفيتية في اليوم السابق لإعلان الجوائز وتأكد الجميع من أن الجائزة الذهبية قد ذهبت إلى من يستحقها ، وقد يختلف البعض حول قيمة فيلم « مقابلة » لفيليني ، حين تتم مقارنته بالأعمال التي قدمت في مهرجان كان ٨٧ مثلا ، لكنها مقارنة تكون ظالمة اذا قورن بأفلام مهرجان موسكو ، فالفيلم شديد العذوبة لا يدعى أنه يحمل أفكاراً عظيمة وإن كان يحمل شحنة من الحب لصناعة السينما ولدينه السينما الإيطالية (شيئا - شيئا) من خلال أسلوب سينمائى في غاية البساطة يكشف ما يدور في كواليس صناعة السينما ويمخر في عباب ذكريات جميلة لأيام خلت ، ويكون من الظلم أيضاً أن يقارن الفيلم بأفلام فيليني الأخرى . إن فيليني هنا ساحر يلعب بالكاميرا ويأسر قلوب متفرجيه وتقضى معه سويعات متدفقة ، وتنستمتع بحظوظ مضيئة تقصع عن عقرية سينمانية فذة ، قد تختلف معها في بعض ما ترى مثل وجهة نظر فيليني في التليفزيون لكنك تتطل في النهاية تحترم فيه تاريخاً أصيلاً ، وحاضرها عذباً ولغة سينمانية بسيطة وعميقة في آن واحد .

اما جائزة لجنة التحكيم التي أعطيت مناصفة لكل من الفيلم البولندي « بطل العام » والفيلم السوفيتى « المراسلة » فقد كانت جائزة سياسية بالدرجة الأولى كما أعلن ذلك دى نيو ، حيث أنها من وجهة نظر التحكيم يعكسان روح التغيير التي تسود الانحاد السوفيتى وبولندا في الفترة الأخيرة .

وإذا كان الفيلم السوفيتى لا يرقى إلى الجائزة فهو يتعرض من خلال أسلوب سينمائى عادى لأحد الموضوعات المطروحة حاليا وبشدة في الاتحاد السوفيتى ، وهى مشكلة الشباب الحائر بين جيل الآباء وطلبات الشباب

ذفسه في محاولته لأن يعيش حياة مختلفة ، فنحن أمام الجيل الثالث بعد الثورة - والذى لم يعاصر بدايات الثورة أو مراحل الدفاع عنها أو الحرب العالمية الثانية ، أن هذا الجيل يرفض أن يسد فاتورة الآباء، الذين عاشوا سبابهم بالكامل ، وكما يقول الناقد السوفيتى يورى بوجومولوف « أما الأبناء فقد فقدوا سبابهم » .

أما الفيلم البولندي ، فقد كان جديرا بالجائزة التي حصل عليها ، وقد حصل ايضا على جائزة أحسن فيلم من لجنة تحكيم الاتحاد الدولي للنقد - فيبريس - (وقد مثل مصر في عضوية لجنة تحكيم الاتحاد بمهرجان موسكو لناقد على الدهبي ممثلا لجمعية نقاد السينما المصريين) ، ويعرض الفيلم قصة صعود وهبوط دانيلاك الذى نصل من التليفزيون عام ١٩٨١ ويحلم بالعودة إلى عمل من خلال تقديم سلسلة بعنوان بطل العام . ولا يتورع عن استخدام كافة الوسائل لتحقيق حلمه لكنه في النهاية يفشل ، حين يدرك ، بطل العام الذى صنعه مدى الزييف الذى يصنعه . والفيلم يتميز بالحيوية الشديدة والتحقق السينمائي من خلال سيناريو محكم يصور ، في ذكاء ، لحظات الاحباط والانتصارات الكافية لبطنه ، وقد كان بطل الفيلم جيرزي ستوره منافسا قويا على جائزة أحسن ممثل والتي ذهنت إلى الممثل البريطاني أنتونى هوبكنز عن فيلم ٨٤ شارع كروس والذي شاركته البطولة أن بانكروفت في فيلم من انتاج وتوزيع الممثل والمخرج الأمريكي ميل بروكس ، وهذا الفيلم حق أعلى نسبة في خروج المشاهدين من صالة العرض ، وهي طريقة معروفة في المهرجانات الدولية للاحتجاج على سوء الفيلم لكن لجنة التحكيم - سامحها الله - رأت أن توازن بين الشرق والغرب ، وضاع العالم الثالث كالعادة ، حيث لم يبق إلا جائزة واحدة هي جائزة أحسن ممثلة التي حصلت عليها الممثلة المجرية دوروثيا أودفاروس عن فيلم « للحب يا أماه » وبعد الفيلم أحد الأفلام الهمامة في المهرجان من حيث المستوى الفني أو مستوى الموضوع ، فهو يعالج أزمة الأسرة المجرية التي ينسغل كل أفرادها كل في عمله بحيث لا يلتقيون إلا من خلال سبورة في المطبخ يكتبون عليها ما يودون إبلاغه للأطراف الأخرى ، وبحيث يكتشف الجميع في النهاية أنهم يعيشون مأساة عدم التواصل ، كل ذلك من خلال أسلوب كوميدى طريف يخفى وراءه مبعدا صغيرا يمزق به الجيوب الصدبية في حياة الأسرة المجرية في محاولة صادقة لتطهيرها من تلك الأدران التي تخلق انسانية الإنسان .

إن مهرجان موسكو الذي ينعقد تحت شعار « نحن سينما ذات طابع انساني من أجل السلام والصداقه بين الشعوب » . في دورته الخامسة

عشر كان مختلفاً بالقطع عن كل دوراته السابقة حيث أقيمت في مناخ مختلف وبقواعد وشروط مختلفة ، و لأن رياح التغيير لم تنتفع بعد كل جذور الماضي ، فقد ظل المهرجان مشوداً طول الوقت بين جذور القديم العاتية ورياح التغيير الفتية .. شأنه شأن كل ما هو سوفيتي في هذه الأيام .. الذي يعيش حاثراً بين ثورته الشعبية الاشتراكية ، والتي تكمل عامها السبعين هذا العام ، وبين ما أسمته مجلة «تايم» الأمريكية بثورة جورباتشوف الثانية .. فهل يتحقق جورباتشوف ثورة تعيد للثورة الأم شبابها .. أم ينحو بالمسكر كنه .. وبكل القوى التقدمية في العالم منحي آخر .. هذا ما ستسفر عنه الأيام القادمة وما نأمل أن نراه متحققاً في مهرجان موسكو في دورته السادسة عشر عام ١٩٨٩ .

العدد بعد القاسم

عدد خاص عن الكاتب الكبير

يوسف ادريس

بمناسبة بلوغه الستين

يشرف عليه الدكتور : صبرى حافظ

نخبة من الدارسين والدراسات المتخصصة
 حول الجوانب المتعددة لمعلم ادريس الادبي
 وibliوغرافييا شاملة

”اضاءة ٧٧“ في عشر سنوات

الأحرى جوقة

على مدى ثلاث ندوات متناثلة ، احتفلت جماعة « اضاءة ٧٧ » الشعرية في الأيام الثلاثة الأخيرة من شهر يوليو الماضي ، بمرور عشر سنوات على إنشائها وصدور مجلتها الشعرية ، غير الدورية ، المعروفة بنفس الاسم « اضاءة ٧٧ » . وقد حضر مهرجان الاحتفال ، الذي أقيم في أتيليه لكتاب والفنانين بالقاهرة ، لفيف من النقاد والشاعر والمتقين ، على اختلاف أحياهم الفنية .

و « اضاءة ٧٧ » مجلة / جماعة تأسست في يوليو ٧٧ ، من مجموعة من الشعراء، الشبان هم حلمي سالم وحسن طلب وجمال القصاص ورفعت سلام وضمت اليها بعد ذلك كلا من ماجد يوسف وأمجد ريان ومحمد خلف و محمود نسيم ووليد منير . وقد أصدرت الجماعة الشعرية مجلتها التي اختصت بالشعر ، ابداعاً ونقداً ، تحت شعار يقول « نحو قصيدة جديدة » . وقد صدر من هذه المجلة ، غير الدورية ثلاثة عشر عدداً ، احتوت على العديد من القصائد الجديدة والدراسات الشعرية .

* البيان الشعري *

في مستهل الليلة الأولى للمهرجان (التي ادارها الشاعر حلمي سالم) ثلقى الشاعر حسن طلب ، باسم جماعة اضاءة بياناً نظرياً بعنوان « بيان

الشعر : عشر سنوات من الفزف الجميل » طرح فيه المفاهيم النقدية والجمالية التي اعتمدتها جماعة « اضاءة » على مدى العشر سنوات الماضية .

ناتت البيان الاتهامات النقدية العديدة للتي وجهت الى شعراً ، الجماعة خاصة وشعراء السبعينات عامة .

ففي معرض مناقشته لتهمة « الشكلانية » قال « بيان » ان تهمة كتهمة الشكلانية ، مثلاً ، ما كان لها ان تصدر عن مثقف واع يعرف ان الاساسية المعاصرة تتوجه الان بتنطلها الى اعتماد « الشكل » ليس كقيمة جمالية فحسب ، بل ايضاً كحامل للمضمون ودلال عليه ، من خلال نسيج العلاقات الجمالية الذي يتالف منه العمل الفنى كانا ما كان . ومن هنا ، جاء انحياز « اضاءة » للتشكيل والبناء في القصيدة ، اي انحيازها للجمال ، الجمال الدال . مع الوعى المسؤول بالخط الرفيع - نكن الحاد - الذى يميز التجريب التشكيلي في القصيدة عن عملية الالاعيب الشكلانية العشوائية والزائفة التى يلجا اليها كثيرون من المصنعين الراغبين في ارتداء مسوح الحداثة » .

وفيما يتصل بهذه المسالة قدم « بيان اضاءة » ، نقداً ذاتياً ضمنياً لشعراء انجمناعة حينما قال « اننا في احتياج حقيقي الى ذلك الناقد (الجوهارجي) الذى يضع ايدينا على مواطن الالاعيب الشكلية البهلوانية فى القصيدة - اى الذى تكتب باسم « الحداثة » ، وهى مواطن لم ينج من بعضها بعض شعراء « اضاءة » بلا ريب ، على المستوى التطبيقى الابداعى » .

وعرض « بيان الشعر » ، كذلك ، لتفصية التوصيل وتفصية الغموض في تجارب « اضاءة » الشعرية ، فقال « .. وليس لدينا ما نقوله حول تفصية التوصيل ، الذى اثرناها وناقشناها غير مرة ، الا اننا احرص الناس على ا يصل قصائدها الى جمهورها ، نقول « جمهورها » وليس الجمهور على اطلاقه . وليس هناك من حقيقى بدون جمهور ، وليس هناك فنان الا يود ان يكون جمهوره باتساع الارض . ولكن ، من جهة أخرى ، هناك وعي ضروري مفترض بالمتناخ الثقافى العام ، وبالشروط الاجتماعية والسياسية والثقافية المختلفة ، الذى تشارك بشكل فعال في تحديد كم ونوعية الجمهور ، وخاصة بالنسبة للفن الثورى المعارض ، المنحاز للشعب ، كما هو الحال فيما نكتبه من شعر » .

رفض المؤسسة

احتوت الامسيّة الأولى ، بعد البيان الشعري ، على محاضرتين للدكتور عبد المنعم تلية والاستاذ ابراهيم فتحى .

استهل الدكتور عبد المنعم تلية (أستاذ الأدب العربي بجامعة القاهرة) حديثه بعرض السياق التاريخي الاجتماعي السياسي الذي ظهرت فيه جماعة « اضاءة » الشعرية ، موضحاً أن مولد « اضاءة » ، كمجلة وجماعة ، كان في القلب من حركة الشباب والطلبة عام ١٩٧٢ وما بعدها .

وأشار إلى أن « المبدأ الجمالى » - بعد ذلك المذاهب السياسية الاجتماعية هو الذي جمع بين أفرادها ، سعياً إلى بحث جديد في التشكيلات الجمالية التي لم تكن قد استكملت بعد بحركة الشعر الحر الرائدة .

٤

وتحت الدكتور تلية عن أن الشعراء « الرياضيين » صاروا ، بمعنى من المعنى ، جزءاً من « المؤسسة » الثقافية والاجتماعية ، حينما كانت المؤسسة السلطة مطابقة للوطن . بينما كانت « اضاءة » خروجاً عن المؤسسة الرسمية وتزوعاً إلى الاستقلال عن الأجهزة الثقافية ، بدون أن تعنى خروجاً على الرواد .

وبعد أن انتهى المحاضر من استعراض « الفكر النقدي والجمالي عند اضاءة ٧٧ » (وكان هذا هو عنوان الامسيّة الأولى أساساً) ، انتقل إلى استعراض لبعض الزلالي والعقبات التي ما تزال تتعارض عمل اضاءة الشعري فقال إن النجز الشعري لهم يظهر عقبات هائلة في طريق تحقيق مقولاتهم النقدية النظرية : فقد نجد زلزاً في معجمهم الشعري ؛ ونجد شوقاً لما يسمونه « اللغة المحببة » ، وقد نجد زلزاً يصيب التشكيلات العروضية التي استقرت لدى الرواد ، لكن التكوين القديم لا يزال قائماً وقوياً . وأنه إذا أراد شعراء اضاءة تجاوز أسلافهم بحق ، فعل عليهم أن يقرأوا الترات قراءتهم الخاصة بذاعنهم ، وفي أبعاده التاريخية والطبقية والفاسفية والدينية والسياسية ، وليس باعین سلفهم من النهضويين أو الرومانتيكيين أو الرواد .

كما أن على شعراء اضاءة استحداث طرق جديدة للوصول إلى « الجماهير » ، بالجمال الذي يزيل قهر هذه الجماهير الروحي والفكري .

* حقيبة المضمون الجاهزة *

وتحدثت الأستاذ ابراهيم فتحى ، فبدأ بالاشارة الى ان اصاءة كانت قد ألمت حول نفسها سورا ، وليوم بذات تثقبه .

ثم تعرض الأستاذ فتحى بالنقد الشديد لكل من بيان اصاءة الشعري وحديث الدكتور تلية ، مشيرا الى ان كليهما - اصاءة وتلية - يندثنون عن « المضمون » ، وكان هذا المضمون ملقى على قارعة الطريق ، يؤخذ من السياسة او الفلسفة ، ويتحذرون عن « التشكيل » ، وكان هناك حقيبة « لمعادات » عى مخزن للجماليات الجاعزة .

وأضاف ابراهيم فتحى ان مشكلات المضمون لا تقل أهمية عن مشكلات ما يسمى « بالتشكيل » لدى أهل النزعة التشكيلية .

وقال ابراهيم فتحى أن « الاضافيين » زعموا انهم تجاوزوا ما اسموه في البيان الاول للعدد الاول في يوليو ٧٧ بأنه « الخرافة الساقطة : الشكل والمضمون » ، بينما نجدهم يطعون مطهبا ثنائية أسوأ هي ثنائية « الوقف وتشكيله » ، فإذا بنا ننتقل من ثنائية الشكل والمضمون الى ثنائية الوقف وتشكيله . أسماء متعددة لسمى واحد .

وأشار ابراهيم فتحى الى ان هناك تناقضا بين تنظير اصاءة النقدى وبين ابداعهم الشعري : فنظرهم النقدى ممارسة « تلفيقية » تقول الشىء وتنفيضه في آن واحد وفي عبارات شكلية بلاغية ، بينما شعرهم حى وجميل وفيه كثير من التحقيقفات الملحوظة .

وانتقل المحاضر الى مناقشة حديث الدكتور تلية متسائلا : هل كان الرياضيون حقا سلطويين ؟ هل كان أمل نقل سلطويأ أو منسجما مع المؤسسة او السلطة ؟

ان علينا ان نقر بموضوعية التاريخ الموضوعى ، لا ان نعيid تشكيل التاريخ بما يتاسب مع رؤانا السريعة .

لقد جاء الاضافيون بعد ان تربع الرواد فعلا على عرش السلطة ، ولكن السلطة الشعرية لا سلطة الحكومة ، هؤلاء الرواد الذين اكتشفوا الكثير في مجال المصادم الشعرية وطوروا كثيرا في بناء ولغة القصيدة العربية الحديثة .

بعد الناقدين ، كان ضيف شرف الأمسية الشاعر المعروف محمد هيفي مطر ، الذى ألقى قصيدة بعنوان « فرح بالماء » ، وبعده ألقى أربعة من شعراً للسبعينات قصائدهم : أمجد ريان ، جمال القصاص ، رفعت سلام ، عبد المنعم رمضان . كانت قصيدة عبد المنعم رمضان بعنوان « الرسولة » ، ومنها :

« كان الدغل للهائم بين السرة والكتفين رهيفا ، والأغيار خفانا ،
والحجب المنية أشهى مما كانت تتصوره الريح ، و كنت أخط الخط ،
وكانت تمحو ، كنت أمرر بين البلد الكائن والبلد المحبوب شعائر ، كانت
ذئني لو تحجبها ، وأنا غر ، وهي غبور ، في جرتها كان العالم يطفو حتى
بسبيح غيماء » .

* ليسوا متماثلين *

كان عنوان الأمسيه الثانية (التي أدارها الشاعر رفعت سلام) هو « الملامع الفنية في شعر السبعينات الحداثي » ، وكان المتحدث هو انور ابراهيم والناقد ادوار الخراط .

استهل الخراط حيثه بأن الشعر الحداثي الشاب يقف عارياً في مواجهة لا ينحني لوجيات المعدة سلماً ، وفي مواجهة أيديولوجيات الطبقات لسيطرة ، بل انه يقف عارياً في مواجهة أيديولوجيات بعض التيارات الابقديمية التي كفت عن التطور النظري ومساعدة الواقع ومساعدة النظرية ذاتها .

ان هذه المساعدة هي التي تحيل شعر السبعينات الى النسبة الحرة في معاينة الواقع والوجود ، وهو ما يجعل القصيدة الحداثية قابلة للمزيد من التاويلات ، وللتتنوع في الدلالات .

وانطلق ادوار الخراط الى الحديث عن أن مقوله غير صحيحة قد شاعت ، وهي أن شعراً « أضاءة » هم صوت واحد متكرر متماثل . فهم - من خلال قراءة أمينة لنصوصهم الشعرية - متنوعون متذمرون مختلفون .

كما نقد الخراط الفكرة الشائعة الأخرى عن شعراً السبعينات ، وهي أنهم أتباع لأندونيس ومخربون للغة والقومية العربية ، تلك المقولات التي أثبتت التجربة الشعرية العملية لبهلاء الشعراء فشلها على مدى العشر سنوات الماضية .

بعد محاضرة ادوار الخراط ، كان ضيف شرف الامسية الثانية الشاعر المعروف سيد حباب ، الذى القى مجموعة من القصائد القصيرة ثم قصيدة طويلة مبدأة الى صلاح جامين ، وبعدم القى أربعة من شباب شعراء السبعينات قصائدهم : حسن طلب ، محمد سليمان ، محمود نسيم ، ماجد يوسف . كانت قصيدة حسن طلب بعنوان « آية جيم » ومنها :

« رمح هي الجيم الجديدة :
انها الجيم لتنى جعلت تجد لكي تجد
فالجيم اجر المجهد
الجيم جب الأجنبى
الجيم جحر الأعجمى
الجيم جرن الدارج اللهمى :
جيم تأجج اتجهت لجيم تلهوچ
اندمجت بجيم تفرنج امتزجت بجيم تبرجز
الجيم اتجاه لاندماج فى امتزاج بانسجام
والجيم سرج او جواد او لجام »

* قبح الواقع - جمال النص *

في الامسية الثالثة ، والأخيرة ، كان العنوان الرئيسي هو « شعر السبعينات وللواقع الاجتماعى والسياسى » ، وقد أدارها الشاعر جمال القصاص .

تحدث فيها الناقد والشاعر الشاب محمد بدوى والدكتور صبرى حافظ (أستاذ علم الاجتماع الأدبى) .

تعرض محمد بدوى للاطوار الرئيسية التى عاشتها القصيدة العربية المعاصرة ، منذ الاحيانين ، مرورا بالرومانتيسم ، حتى تجربة رواد الشعر الحديث ، ثم التجربة الشابة الراهنة .

وقد أخذ محمد بدوى على هذه التجربة الشابة الراهنة ثلاثة مأخذ رئيسي ، هى :

أ - خطر القصور الدلالى ، حينما تصبيع القصيدة شبهاه بالقول الذى يعجز عن انتاج الدلالة ، وذلك راجع الى ولع الشاعر الشديد بكل ما هو نقنى .

ب - خطر شحوب الموقف « الدرامي » بها ، واقتصارها على الفيض « الغنائى » .

ج - سقوط عدد من شعرا، السبعينات تحت سطوة آخرين من الكبار
من الأجيال السابقة .

وتحت الدكتور صبرى حافظ ، فعرض للتحولات الكبرى الأساسية
التي عاشتها الحساسية الأدبية في أدبنا الحديث بعامة ، وفي شعرنا
الحديث خاصة ، منذ بدايات القرن العشرين .

وانطلق إلى الحديث عن شعر السبعينات ، موضحاً أن شعر
السبعينات رفض المؤسسات الثقافية ، والمؤسسات « النصية » السائدة
قبله ، محاولاً إرساء « نصية » جديدة .

وأن القصيدة السبعينية حاولت الاجهاز على مفهوم « واحدية
الانظور » باتجاه « تعددية » المنظور وتنوع القراءات وتركيبية الدلالة
المستخلصة .

وأنهى د. حافظ حديثه بالقول أن قصيدة السبعينات قد حرمت
حرصاً واضحاً على إبراز « جمال النص » في مواجهة « قبح الواقع » الذي
صدرت عنه ، وما تزال . -

بعد النقادين ، كان ضيف شرف الأمسية الشاعر المعروف محمد
ابراهيم أبو سنة ، الذي ألقى مجموعة من القصائد القصيرة . والقى كلمة
ذبحة موجزة إلى مشوار إضاءة الشعرى في عشر سنوات ، مشيراً إلى ما
تعنيه دعوته للمشاركة من معنى ديمقراطي يتسع للاختلاف والتنوع في
ساحة الشعر ، التي ليس فيها حكم قاطع نهائي .

ثم ألقى أربعة من شباب الشعراء قصائدهم : وليد منير ، حلمي
سالم ، احمد طه ، عبد المقصود عبد الكريم .

كانت قصيدة حلمي سالم بعنوان « الملوس بسيدة » ، ومنها :
« قصر النيل استوحش ،
بعض المارة عبروا في المفترقات ثنائين ،
وظل فتاي العريان انزلق إلى السنوات المخطوقة
يحسى الثورات المفجورات :
فريدا ، فردانيا ، منفردا .
يد طفل تمتد لتكسر أرجوحته الحلوة »

و قبل ختام اليوم الأخير قرأ للشاعر عبد المنعم رمضان - باسم
جماعة «أصوات» الشعرية ، بياناً مفاجئاً نحى باللائمة فيه على اضاءة ٧٧
لاستضافتها للشاعرين محمد ابراهيم ابو سنة و سيد حباب ، و اصفاً ذلك
بأنه سلوك انتهازى غير مبدئى ، ولا يصدر الا عن مصلحية نفعية
و ضحكة !!

كما اتهم بيان «أصوات» جماعة اضاءة بأنها مراوغة متلونة ،
لا تختار بوضوح حاسم بين الأصدقاء والأعداء .

ونقد البيان كذلك محاضرة الدكتور عبد المنعم تلية ومحاضرة
ادوار الخراط .

كما اوضح أنهم يختلفون عن اضاءة ٧٧ ، شعرياً ونظرياً ، اختلافات
كبيرة .

في ختام الأمسية دار حوار قصير بين الحاضرين وبين النقاد ، رد فيه
ادوار الخراط على أفكار واتهامات جماعة «أصوات» ورد د. صبرى
حافظ ومحمد بدوى على بعض استفسارات وتعقيبات الحاضرين .

* * *

القتلة

محمود عبد الوهاب

ما ان يكتشف الكاتب الموهوب قصور أساليب القص المعروفة من التأثير في وجdan القاري، المعاصر حتى تبدأ رحنته لنحت طرق جديدة تستلهم التراث او تستخدم انفانتازيا او تتخذ طابع التسجيل والتوثيق او تمزج الواقع بالخيالي . . . الخ . طرق قد يهتمى من خلالها الى صياغة تتواءن فيها وتنكملا قيمة المقاديد والجمالية وقد تقضى به الى التجريد النظري او الابهار الشكلي او تنتهي الى ظلام الغموض او عتمة الابهام . وفي مجموعة وفنيق الفرمادى الأولى « القتلة » الكثير من ملامح هذه الرحلة بكل انحرافاتها ومزاياها واكتشافاتها . والآن فلتتابع معه خطواته على الطريق .

امرأة والقتلة والكلاب ، قصص تنطلق من أفكار يريد الكاتب افتاعنا بصحتها ، ولأن الأدب ليس منبرا لتلقين الأفكار لذا تسقط القصص في التقريرية واللنثرية وجفاف التناول العقلاني . وتمضي عمومية الفكرة في القصة الأخيرة في محاولة لادارة دائرة الدم في حلقة الانتقام فتساوى بين القاتل والضحية وهي مساواة لا يفهمها القاري، وتظل بعيدا عن قلبه طالما ظل الانتقام مجرد من أي ملامح توضح أبعاده .

ويتحول الكاتب عن الرغبة في اقناع القاري، الى محاولة التأثير في بواسطته حين يصور في « القطارات » مشاعر الطفل الذى يجعل من جده الوظف البسيط بالسكك الحديدية مارد يتحكم في القطارات . ان زملاء المرسسة يسخرون منه ويحاصرون خياله وينفسون عليه زمهو بالقرب من شخصية أضفى عليها من عقله وقلبه هالتها الاسطورية .

لا يقنع الكاتب بمخاطبة عقل القارئ، أو قلبه ويرحتشد للاقتراب من وجوداته . في قصة رجل يستحضر الكلتب الماضي في صورة رجل قديم نحامي الجلد وشعر الذقن يستهويها بقواريره وأعشابه وتعاويذه السحرية حتى يحفر لنا حفرة الضياع في بئر الغياب عن العصر . ولأن الدلالة العامة للقصة تظل في دائرة التخمين لا الحسن لذا يعمد الكاتب في قصته العناكب إلى تجسيد الماضي في صورة الطبيب الذي نودع بين يديه طفلنا المريض ليشفيه في عيادته المسكونة بالصدأ والديдан والعناكب . لكن الكاتب لا يتوقف لتقصى أسرار ذلك النزوع القوى للماضي والذي يطغى على حرصنا الغريزي على الطفل « المستقبل » : هل هو بؤس الواقع أو ظلام المستقبل ؟ هل هي صورة مرضية من صور النكوص ؟ لا يشير إلى هذه الأسباب إلا بعبارة غامضة عن الذكريات الطيبة .

ويتصل الحوار بين الكاتب وحسه النقدي فتتعدد تجاربه : كان الرقيباوى الزميل والصديق يحكى حكاية خيالية عن عرش تحبيطه الشياطين والأفاعى ينزل عقابه الصارم على رجل ارتكب أكبر الكبائر : الكلام في عام الصمت . ويفر الرجل من المول القائم بالانتحار لكن الرقيباوى يتحول من راو للقصة إلى بطل لها فنراه يخلع ملابسه ويقفز من النافذة . ويظل للسؤال من هو الرقيباوى ؟ هل هو فرد عادى واحد من الناس ؟ هذه اجابة لا تقدم شخصية فنية لكنها تقدم فرضا رياضيا .

ان الكاتب يعكف على تعميق أبعاد هذا الفرد العائد في أكثر من قصة فنراه في الفخ والذبحة هو ذلك الرجل (أو المرأة) الذى تستغرقه همومه اليومية فلا يشعر بالخطر المحيط حتى يدهم عنقه نصل السكين . ونراه في قصة الزيارة هو ذلك الرجل الذى يقف عاريا في مواجهة السلطة يكتنفه الفزع من كل جانب .

لقد ظلت الجماهير العريضة تحمل منذ مئات السنين ذلك الفزع من السلطة . إنها تراها من جحوما الضيقه وببيوتها المتداعية قلعة منيعة وشاهقة ، لكن الكاتب يضم في قصة الخبازة هذه القلعة المهيبة أمام النيل للهادر المتدفع المنطلق بأمواجهه فوق الصخور والسود ، ويترك للقارى، حرية تأمل العلاقة الصحيحة بين الأصل الخالد الراسخ الدائم وبين المرع المدعם بالأسلحة والقوانين وقضبان السجون .

توصيات المؤتمر الثالث لأدباء مصر في الأقاليم

(٣ - ٥ سبتمبر ١٩٨٧)

انعقد في الفترة من ٢ حتى ٥ سبتمبر ١٩٨٧ المؤتمر الثالث
لأدباء مصر في الأقاليم ، بمحافظة الجيزة . وفي ختام المؤتمر
أعلنت التوصيات التالية :

- أولاً - كتالة حرية الفكر والتعبير لأدباء مصر بكافة أقاليمها وباختلاف
أجيالها واتجاهاتها الأدبية والفنية ، واعادة النظر في قوانين
الرقابة على المطبوعات والمصنفات الفنية ، ورفع كافة القيود
والمحاذير عن مطبوعات الماستر والمطبوعات الدورية وغير
الدورية .
- ثانياً - رفض كافة اشكال التطبيع الثقافي مع اسرائيل ومقاطعة كل من
يتعاون معها بأى شكل من الاشكال في المجال الثقافي .
- ثالثاً - ضرورة الاسراع بنقل تبعية الجمعيات الأدبية والثقافية والفنية
من وزارة الشئون الاجتماعية الى وزارة الثقافة .
- رابعاً - يؤكد المؤتمر على توصياته السابقة بضرورة تحويل جهاز
الثقافة الجماهيرية الى هيئة مستقلة .
- خامساً - يعلن المؤتمر تضامنه مع اعضاء النقابات الفنية في موقفهم من
تعديل قانون نقاباتهم دون الرجوع الى الجمعيات العمومية
الخاصة بهم ويوصي بدراسة موضوع عضوية فناني المسرح
بالثقافة الجماهيرية وخريجي قسم المسرح في جامعة الاسكندرية .
- سادساً - اعداد سجل لأدباء مصر في الأقاليم يشمل كافة المعلومات والبيانات
الخاصة بحياتهم وأبداعهم والاهتمام بتوثيق النحوات وحلقات
البحث الخاصة بالعروض المسرحية في الثقافة الجماهيرية .

سابعا - دعم مجلات الشعر والقصة والمسرح والثقافة الجديدة ماليا بحيث يمكن صدورها شهريا وكذا السلسل الادبية بمديريات الثقافة حتى تتمكن من الصدور بشكل منتظم .

ثامنا - ايجاد صيغة ملائمة للتعاون بين المسرح في الثقافة الجماهيرية والمسرح العمالي والمرسى والجامعي ومراکز الشباب وغيرها لتبادل الخبرات فيما بينهم وخلق منافذ جديدة للعروض المسرحية مع دعم ميزانية المسرح بالثقافة الجماهيرية والاهتمام بالابداع الجماعي كحركة رائدة في مسرح الثقافة الجماهيرية .

تاسعا - ينظر المؤتمر بعين الاعتبار الى الاهتمام الواضح الذي اولته اجهزة الاتصال الجماهيري المركزية لادباء مصر في الانقاليم خلال الفترة السابقة ويهيب بوسائل الاعلام المحلية من صحف ومجلات واذاعات ان تفسح مساحات مناسبة لابداع ادباء مصر في الانقاليم لاثراء الحياة الادبية والفنية في كل انقاليم مصر .

عاشرأ - ضرورة التلاحم بين الجامعات الاقليمية والحياة الادبية والثقافية في كافة المحافظات نهوضا بالحركة النقدية والابداعية لادباء مصر في الانقاليم مع تنظيم مهرجانات دورية للشعر والقصة وغيرها من النشاط الادبي .

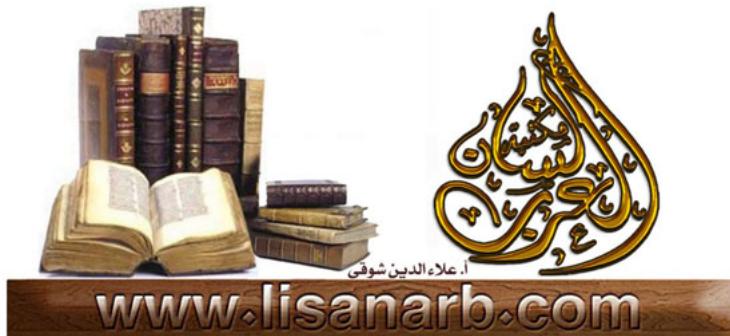
حادي عشر - تطوير الدورات الدراسية المتخصصة القائمة حاليا بالثقافة الجماهيرية حتى تشمل كافة فروع الثقافة وتوسيع قاعدة المعاملين معها ودعمها ماليا وأدبيا من قبل وزارة الثقافة .

ثاني عشر - التأكيد على ضرورة تشكيل نوادي الادب بالواقع الثقافية التابعة للثقافة الجماهيرية تشكيليا ديمقراطيا يضمن تمثيل الادباء بمختلف اتجاهاتهم وأجيالهم .

ثالث عشر - اصدار سلسلة شعبية في النقد تهتم بتقييم الحركة الادبية لادباء مصر في الانقاليم وكذا سلسلة تهتم بنشر النصوص المسرحية المجازة من لجنة القراءة في مسرح الثقافة الجماهيرية .

رابع عشر - تعديل نظام جوائز المسابقات الأدبية المركزية بالثقافة الجماهيرية بحيث لا يسمح بدخول المسابقة لن سبع نه الفوز بجوائزها ثلاث مرات .

خامس عشر - تجديد التوصية بتخصيص احدى جوائز الدولة التشجيعية لشعر العامية المصرية وتمثيل شعراء العامية في لجنة الشعر بالمجلس الاعلى للثقافة وال المجالس القومية .



رقم الایداع ٦١٧١ / ١٩٨٣

شركة الأهل للطباعة
والنشر والتوزيع
”موبا فنيتاي سابقاً“

٩٠٤٩٦ - عايدن ت ١٩ سه محمد رياض